بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

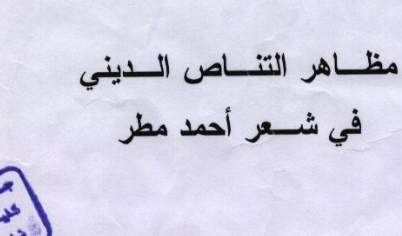
مظاهر التناص الديني
في شعر أحمد مطر

إعداد
عبد المنعم محمد فارس سليمان

إشراف
أ. د. يحيى عبد الرؤوف جبر

قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.

2005



مظـــاهر التنـــاص الـــديني
في شـــعر أحمد مطر



إعداد الطالب

عبد المنعم محمد فارس سليمان

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 2005/5/1 وأجيزت.

أعضاء اللجنة	التوقيع
- أ.د يحيى عبدالرؤوف جبر	....
- أ.د خليل عوده	....
- د. زاهر حننه	....

مظاهر التناص الديني
في شعر أحمد مطر

إعداد الطالب
عبد المنعم محمد فارس سليمان

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 2005/5/1 وأجيزت.

أعضاء اللجنة	التوقيع
- أ.د يحيى عبدالرؤوف جبر	....
- أ.د خليل عوده	....
- د. زاهر حننه	....

قال تعال

{قلْ إنَّ صلاتي وَنُسُكي وَمحْيايَ ومماتي للّه ربِّ العالَمين * لا شريك له وبذلك أمِرْتُ وَأنَا أَوّلُ المسلمين }

الإهداء

إلى حبيبي رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم
إلى والدي أبي وأمي {ربِّ ارحَمْهُما كما رَبياني صَغيرا}
إلى زوجتي الصابرة أم أسامة وواليها العزيزين
إلى ولديّ أبي عبد الله أسامة, وحفصة
إلى كل الأصدقاء والأحباء
إلى كل الغرباء في العالم
إلى المعذبين من أجل دينهم الحق
إليهم جميعًا أهدي هذا الجهد

شكر وتقدير

يجدر بي بادئ بدء وفاء مني وتقديرا وعرفانا, أن أتقدم إلى أستاذي الفاضـــل الـــدكتور يحيى عبد الرؤوف جبر "أبي عبد الله" ببالغ شكري وعظيم امتناني على بذله من جهد ومتابعـــة وحرص في سبيل إنتاج هذا العمل، فقد عهدته أبا وناصحا مدة الدراسة الجامعية. كمـــا أتقـــدم بالشكر والامتنان إلى جميع أساتذتي في قسم اللغة العربية على ما بذلوه من جهد في تعليمنا.

كما أني لا أنسى صنيع الأخ العزيز وائل طحاينه أبي النور ــ فك الله أسره ــ على ما قدمه لي من نصائح ومشورات كان لها بالغ الأثر في هذه الدراسة.

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر والامتنان إلى الاستاذ أحمد عاروري الذي عمل جاهدا على طباعة البحث وإخراجه.

كما وأتقدم بالشكر والامتنان إلى كل من كان لي عونا وسندا لإتمام هذا البحث.

راجيا من الله أن يثيبهم ويجزيهم خير ما يجزى به عباده إنه نعم المولى ونعم النصير.

وصلى الله على محمد وآله وصحبه أجمعين.

فهرس المحتويات

مظاهر التناص الديني

في شعر أحمد مطر

إعداد

عبد المنعم محمد فارس سليمان

إشراف

أ. د. يحيى عبد الرؤوف جبر

الملخص

تناول هذا البحث مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر، وقد اشتمل على تمهيد وأربعة فصول, تناول الباحث في التمهيد وبشكل موجز شخصية الشاعر، ومعنى التضمين لغة، والتضمين في الموروث النقدي عند جماعة من النقاد، ثم معنى التناص لغة، وعندما يأخذ التناص بعده النقدي, ثم التضمين بديلا جذريا للتناص.

أما الفصل الأول فقد تناول فيه الباحث التناص اللفظي مع القرآن الكريم في شعر مطر، فكان التناص اللفظي الجملي وتناص الكلمة المفردة، ثم اشتمل الفصل على نماذج من التناص المعنوي مع القرآن الكريم. وفي الفصل الثاني تناول الباحث التناص الديني مع الحديث النبوي الشريف لفظا أو معنى. أما الفصل الثالث فقد عالج شكلا جديدا من أشكال التناص عند مطر, تمثل في استدعائه الشخصيات التراثية والأحداث التاريخية ذات البعد الديني.

وفي الفصل الأخير كان التناص تناصا مع القرآن الكريم, تناول في الباحث صورا متعددة من الاساليب، تمثلت في الانفتاحية والتنويع الصياغي، ثم التفاصل الصياغي مجسدا في صور متعددة, كالتفاصل بين المبتدأ والخبر، وبين الفعل والفاعل، وبين الفعل ونائب الفاعل, وبين الفعل ومتعلقاته، وبين الفعل والمفعول, أو بين القول والمقول, وبين المتعاطفات وتحديدا بين المعطوف والمعطوف عليه، ثم التفاصل بين الشرط والجزاء.

وأثبت الباحث في نهاية الدراسة خاتمة بين فيها خلاصة البحث واستنتاجاته, مع إضافة ملحق تضمن جداول تبين مواقع التناص في كلمة مفردة.

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين. رب اشرح لي صدري ويسر لي أمري واحلل عقدة من لساني يفقهوا قولي.

لاشك أن لمظاهر التناص الديني في شعر احمد مطر بعدا دلاليا واضحا يتلخص في هذا الانبهار والإعجاب بالنص الديني وخاصة النص القرآني، وهذا التمثل الإيجابي الواعي للنص الديني الذي يقف في موقع القيادة النصية لكل شعر (مطر) وفي كل لافتاته، ابتداء من الألفاظ الدينية والقرآنية خاصة، وليس انتهاء للوحي النفسي والإشاري لتكاثف هذه الألفاظ في سياقات ترقى بالنفس فتنتقل معها عبر محطات متعددة الأبعاد، ومتنوعة الإيقاع،... إنه الإيمان بمعجزة القرآن لغة وواقعا وإدراكا ووعيا، وهو أمر يجعل لغة مطر قريبة من النفس أثيرة إليها ويرقى بها؛ في ألفاظها ومعانيها وتراكيبها وتنويعاتها إلى مستوى الخطاب المباشر والمقحم في منطقه القبول والوعي دونما حاجة ــ ربما ــ إلى إعمال رأي أو كد فكر، ودونما حاجة كذلك إلى معارف بلاغيةٍ أو نحويةٍ أو دلاليةٍ... فالأمر يبدو في غاية البساطة والسهولة محمولا على كاهل لغة منحوتة بمهارة ودقة من صخرة دينية تتفجر منها أنهار الحكمة ألوانا، إنه الشاعر الثائر على كل ألوان الفساد والانحراف والطغيان، وإنه الشعر المتموج بكل مسوح الغضب والثورة على كل أشكال الخزي والإذلال، والرافض لكل مظاهر النفاق والصمت المسموع ــ في حكمة الأذله ــ من ذهب الحياة، أو من ذهب النجاة، وما كان ذلك ليظهر لولا تشبع نفس مطر لهذا الفكر القرآني الذي خلق جوا مشاعريا مستنيرا أنشأ فيه بنايات شامخة، بحيث تكون على كل واجهة منها لافتة تؤسس للناس الذين يمرون فيقرؤون أن الأرض تميد بهم وأن الزلزال قادم وتحكي لكل الذين لا يعرفون اللغة أو لا يقرؤون أن البركان لن يتأخر، إنها لغة الحسم بنذيرها ووعيدها بزجرها وتهديدها، بلاذع تهكمها وبساطة تصورها، وحكمة توجيهها، ثم تسأل بعد ذلك: أليس بعض ذلك أو كله مقتبس ــ بشكل مباشر أو غير مباشر ــ من حكمة القرآن ووحيه ونصه؟! اللهم بلى.

وإذا كان مطر يقتبس من القرآن بعض ألفاظه وتراكيبه، أو يغترف من نبع معاني القرآن جملة، أو يضمن شعره أثرا من روح القرآن ووحيه؛ فإن ذلك كلَّه أو بعضَه، يظهر

بجلاء حينا وبشيء من الخفاء الفني أحيانا. من خلال أشكالٍ تناصيةٍ واضحةٍ مع القرآن كاشفا في هذا أو ذاك أبعادا دلالية متنوعة.

إن الحديث عن القرآن الكريم، أو فيه، يلقي هيبة وتخوفا، وبقدر هذه الهيبة والتخوف تتبدى أهميته وقيمته وضرورته، والبحث معالجة حاول الباحث من خلالها أن يستنطق النص الشعري، وأن يتلمس من خلاله أبرز أشكال التناص الديني، الذي يكاد يكون سمة واضحة وجلية في شعر أحمد مطر، فجاء هذا البحث في تمهيد وأربعة فصول.

في التمهيد يجيء الحديث عن مفهومي التناص والتضمين من خلال استعراض لأبرز معالم هذين المفهومين، ولمدى العلاقة والتماس فيما يقدمانه من دلالة تكاد تكون متقاربة وإن كان المصطلح النقدي العربي الجذور هو الأكثر استقرارا ووضوحا في بعده الدلالي في أوساط المدارس النقدية.

وفي البحث في أشكال التناص الديني في شعر أحمد مطر يتبدى لنا أن مظاهر التناص تتجلى في أشكال عدة، حاولت حصرها في تناص لفظي وتناص معنوي، وتناص مع الحديث الشريف، وتناص تاريخي وحضاري، وتناص أسلوبي مع القرآن.

ففي الفصل الأول، تبحث الأطروحة في أشكال التناص اللفظي والمعنوي مع القرآن الكريم، سواء كان التناص مع مفردة دينية أو جملة، أو معنى من المعاني. فالمتتبع لمفردات مطر وألفاظه، يكاد يجزم بأنه يستفيد كثيرا من ألفاظه القرآنية، حتى ليصل بألفاظه حد التطابق مع ألفاظ القرآن، إنه يتوصل لقاموس قرآني يقتحم به عالمه الشعري وينفذ من خلاله إلى أعماق الحرف العربي وإيقاعه وبنيته اللغوية، مما يدفع إلى الاعتقاد بأن مطر الشاعر يجهد في تعرية مطر أو تفسيره أو كشفه كإنسان مغرم بالقرآن، ومعجب ببيانه وفصاحته، حاملا في الوقت نفسه هذه الصورة إلى المتلقي لدفعه باتجاهه، أو حمله على التوافق معه. ومن ثم إلى الانحياز إليه.

إنه يذكرنا دائما بالمفردة القرآنية؛ بجرسها وإيقاعها، وغالبا ما يذكرنا ــ أيضا ــ بنفس دلالتها، وإن القارئ لشعره يبحر معه في عالم هو من صنع القرآن وتأثيره.

ثم يعرض الفصل لشكل التناص المعنوي حيث يبدو شاعرنا في رحاب المعنى منقادا، بشكل ملحوظ، للقرآن أو إليه، وواقفا تحت تأثيره المباشر، فلا تكاد تخلو قصائده من هذا التناص، وهو في ذلك يكشف التزاما بفكرة الدين، التي تتمثل بالتحريض على التمثل بالقيم والأخلاقيات والفضائل؛ والتنفير من المقابل السلبي لها، والتي بمقتضاها يقيس حجم الالتزام ومداه.

أما الفصل الثاني فتناص مع الحديث الشريف لفظا ومعنى، إذ يتبين أن للحديث النبوي الشريف أثرًا واضحًا؛ فهو لا يكتفي بالإحالة إليه، وإنما يستنزله في نصه الشعري، ويستنسخ منه وجوها أخرى وعديدة، للدلالة والصورة والبيان.

أما الفصل الثالث فيتناول شكلا مهما من أشكال التناص يتركز حول التناص التاريخي والحضاري، وتراوح بين استدعاء الشخصيات التراثية الدينية، أو استدعاء للرمزية التي تمتد لها، أو من خلال أحداث تاريخية شكلت مفاصل عنده في التاريخ الإسلامي. إذ لم يقتصر مطر على القرآن والحديث في المحاكاة والاستفادة والتوظيف وإنما أدخل التاريخ الإسلامي والمعالم الحضارية في شعره وجعل لها مكانة مرموزة وموحية، في محاولة منه لإعادة قراءة التاريخ، ومن ثم توظيفه بصورة انتقائية هادفة، غالبا ما يرى فيها تجسيدا لمواقف بطولية ترسم منهجا واضحا لقانون القيم الدينية والأخلاق الموافق منها والمعارض على حد السواء.

ويعالج الفصل الأخير من هذه الدراسة التناص الأسلوبي مع القرآن الكريم، فكما أخرج "مطر" المفردة القرآنية ودلالتها إلى دائرة الشعر، يحاول إخراج الأسلوب القرآني كذلك، فيتعثر حينا وينهض أحيانا، وما بين تعثره ونهوضه نتلمس إيقاعات متجددة، لأسلوب تفرد به، فيجيء متوافقا ــ مع أسلوب القرآن الكريم ــ في تقريع الكافرين والمعرضين، وفي السخرية منهم ومما يعبدون من دون الله، وفي تشديد النكير عليهم وتوبيخهم والتهكم عليهم، والتعجب من عنادهم وكفرهم وضلالهم. وكل ذلك يجيء في صور متعددة تأخذ من محاكاة الأسلوب القرآني طريقا ومذهبا.

وقد خلص الباحث إلى جملة من النتائج وجدها على قدر من الأهمية، قام بإثباتها في نهاية البحث.

وفي النهاية أرجو أن أكون قد وفقت إلى وضع هذه الخطوة العامة لبحثي هذا، وفي عرضها مؤملا بلوغي حدا مرضيا من القبول. والله الموفق إلى سبيل الرشاد.

التمهيد

- شخصية الشاعر
- التضمين لغة
- التضمين في الموروث النقدي
- التناص لغة
- التناص في بعده النقدي
- التضمين بديلا جذريا للتناص

تمهيد:

شخصية الشاعر:

أحمد حسن مطر، شاعر عراقي له تسعة من الأخوة والأخوات، وهو الرابع بينهم، ولد في عام 1956م، عاش طفولته في قريته التنومة، ومن ثم انتقل إلى محلة الأصمعي عل شط العرب في صباه.

وهو كأطفال العراق عانى الفقر والحرمان، مما حال بينه وبين مواصلة الدراسة المنتظمة، فلجأ إلى ما يعوض ذلك من علوم وثقافة لا منهجية اعتمد في تحصيلها على نفسه.

وعندما تفتحت مداركه وتوسعت ثقافته، أصبح لا مناص من مواجهة الواقع الذي يعيش، مما دفع به في أتون معركة غير متكافئة، مع النظام القائم الذي يرى من يقف في طريقه حجر عثرة، مما حول حياة شاعرنا، تحولا نوعيا، حياة سماتها المطاردة والفرار وعدم الاستقرار، ثم اللجوء والتنقل من منفى إلى منفى، فاستقر في الكويت يواصل تحديه للواقع المرير، كاشفا من خلال شعره الغطاء عن المعاناة التي تحياها الشعوب، ليس في بلده العزيز فحسب، وإنما في كل مكان ينطق أهله بالضاد، فأصبح وثيق الصلة بالقضايا الدينية والإسلامية عامة والقضية الفلسطينية خاصة، فأصبح الشاعر ينطق بلسان حال الأمة كلها والإنسانية بأسرها، وسحابة تروي العطاش من كل لون وجنس ومذهب، فحازت القضية الفلسطينية مساحة شعرية لا تستهان في ديوانه الشعري ولافتاته، وكان من مظاهر هذه الصلة، العلاقة الوطيدة بينه وبين ناجي العلي، ذلك الثائر الفلسطيني المتمرد.[1]

---

1. انظر، غنيم، كمال،(1998)، عناصر الإبداع الفني، ص41 – 54، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر.

التضمين لغة:

تتفق معظم المعاجم اللغوية القديمة منها والحديثة على معنى يكاد يكون موحدا، مع اختلاف طفيف، فيه الزيادة أوالنقصان، ولعل معجما مثل اللسان لابن منظور، نكتفي به عما سواه عند الحديث عن التضمين، لأن ما نجده في اللسان نجده في معاجم عديدة.[1]

فقد جاء في اللسان ما نصه " ضمن وله ضمناً، وضمانا: كفل به، وضمّنه إياه: كفله، وضمِنَ الشيء الشيء: أودعه إياه، كما يودع الوعاء المتاع، والميت القبر...، وكل شيء أحرز فيه شيء فقد ضمنه... وفي الحديث: (من مات في سبيل الله فهو ضامن على الله أن يدخله الجنة)، أي ذو ضمان على الله. ويقال ناقة ضامن ومضمان: أي إذا كان في بطن الناقة حمل... ومنه الحديث أن النبي ــ صلى الله عليه وسلم ــ نهى عن بيع المضامين والملاقيح"[2].

من هنا نستطيع القول إن المعنى العام للتضمين اللغوي هو الإيداع ماديا أو معنويا، وهذا المعنى لا يختلف كثيرا عن المعنى الاصطلاحي كما سيتضح بعد قليل من هذه الدراسة.

التضمين في الموروث النقدي:

التضمين ركن من أركان البلاغة العربية العديدة وما قيل في التضمين كمّ هائل ومكرر، فمعظم البلاغيين تحدثوا عنه، ولا يكاد مؤلف في البلاغة العربية يخلو من الحديث عنه أو الإشارة إليه، وقد اختلط مفهوم التضمين بالاقتباس عند كثير منهم[3] لذلك لا غرابة عند الحديث عن التضمين أن يكون الحديث عن الاقتباس أيضا.

---

1. انظر على سبيل المثال: الجوهري، أبا نصر إسماعيل بن حماد، تاج اللغة وصحاح العربية (ضمن)، وابن فارس،أبو الحسين، مقاييس اللغة، (ضمن)، والزبيدي، محمد مرتضى، تاج العروس، (ضمن)، والأزهري، أبو منصور، تهذيب اللغة، (ضمن)، والفيروز،أبادي، مجد الدين، القاموس المحيط، (ضمن)، والمعجم الوسيط، (ضمن).
2. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم(1997)،لسان العرب، (ضمن)، ط6، دار صادر، بيروت، لبنان.
3. انظر، الحموي، ابن حجة، خزانة الأدب، ص554، وابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر، ج3، ص200 – 203، فقد جمعا بين التضمين والاقتباس في مفهوم واحد.

ومن أشهر من تحدث عن التضمين قديما: الرماني والزمخشري وابن رشيق وابن الأثير والخطيب القزويني وابن حجة الحموي وغيرهم كثير، وقد عرفوه وذكروا أنواعه ومثلوا له. وسنقصر الحديث في التضمين على جماعة منهم، لأن الهدف هنا هو معرفة حدود التضمين في الموروث النقدي بشكل موجز، وليس الإحصاء لأقوال القدامى فيه.

يعرف الرماني التضمين بقوله: "تضمين الكلام هو حصول معنى فيه من غير ذكر له باسم أو وصف أو عبارة عنه"[1] ثم جعله قسمين: "الأول: ما كان يدل عليه دلالة الإخبار والثاني: ما يدل عليه دلالة القياس"[2] ثم مثل للأول بذكرك اسم المفعول فيتضمن اسم الفاعل كمكسور ومنكسر وساقط ومُسقط... الخ، أما الثاني فقد حصره في كتاب الله دون غيره من الكلام إذا اعتبرت أن كلام الله كله لا يخلو من التضمين[3]

وهذا ما يفهم من الزمخشري حينما ذكر أن العرب "من شأنهم أن يضمنوا الفعل معنى فعل آخر فيجرونه مجراه ويستعملونه استعماله مع إرادة معنى المتضمن"[4]

والهدف من ذلك كما يقول "إعطاء مجموع معنيين، وذلك أقوى من إعطاء معنى، ألا ترى كيف رجع معنى قوله تعالى {ولا تعد عيناك}[5]إلى قوله: ولا تقتحمهم عيناك مجاوزتين إلى غيرهم"[6]

ويفهم مما أراده الزمخشري آنفا أن للتضمين فائدتين أشار إلى واحدة منهما ولم يذكر الأخرى، أما الأولى فهي اختزال معنيين في لفظ واحد من شانه أن يقوي المعنى ويزيده

---

1. الرماني، علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن، ص94، ضمن ثلاث رسائل، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، معارف مصر، د. ت.
2. المرجع السابق، نفسه.
3. المرجع السابق، ص95، بتصرف.
4. الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود، الكشاف ويليه الكافي الشافي،ج2، ص388، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د. ت.
5. الكهف: 28.
6. الكشاف، ج2، ص388.

رجاحة، والثانية: هي الإيجاز واختزال الألفاظ من غير إخلال بالمعنى وهذه سمة من السـمات البلاغية للقرآن الكريم.

والتضمين بهذا المعنى السابق أوردته المصنفات النحوية فيما عـرف بالتضـمين النحوي.[1]

ويعرف ابن رشيق التضمين بقوله: "فأما التضمين، فهو قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم، فتاتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل"[2]ثم يتحدث عن الجيد منه ثم الأجـود ويمثل لهما.

ويخلط ابن رشيق بينه وبين السرقات[3] إذ اعتبره عين السرقة في مواضع مختلفة مـن كتابه[4] فيعرفها بقوله: " السّرق أخذ بعض اللفظ أو بعض المعنى كان ذلك لمعاصر أو قديم"[5]. فعد الاصطراف والواردة والموافدة والاهتدام والنظر والملاحقـة مـن السـرق المحمـود أو التضمين المقبول والانتحال والادعاء والإعارة والقضب والتلفيق والتركيب من السرق المذموم.

أما ابن الأثير فقد عالج موضوع التضمين بشكل موسع فجعله نوعين:

الأول: التضمين الحسن، والثاني: التضمين المعيب. أما الأول عنده "أن يضمن الآيات الأخبـار النبوية وذلك يقع على وجهين، إحداهما تضمين كلي، والآخر تضمين جزئي، أما الكلي فهو أن

---

1. انظر على سبيل المثال، ابن هشام، جمال الدين، مغني اللبيب، ص887، إذ عرف التضمين بقوله: "قد يشربون لفظا معنى لفظ آخر فيعطونه حكمه ويسمى ذلك تضمينا" وانظر كذلك الصفحات (678، 669، 897، 898، 899) من المرجع السابق، وعباس حسن، النحو الوافي، ج2، ص 564 – 595، وأحمد حامد، التضمين في العربية، ص39 – 65. وهؤلاء جميعا تحدثوا عن التضمين في الأسماء والأفعال والحروف.
2. القيرواني، ابن رشيق، (1988)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص704، ط1، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت لبنان.
3. المرجع السابق، نفسه.
4. انظر، المرجع السابق، ص1037 – 1048.
5. المرجع السابق، ج2، ص1045.

تدرج الآية والخبر بجملتهما، وأما التضمين الجزئي فهو أن تدرج بعض الآية والخبر في ضمن الكلام، فيكون جزءا منه"[1]

واعتمادا على ما سبق نرى أن ابن الأثير قد جمع بين التضمين والاقتباس في مفهوم واحد فعد الأخذ من القرآن والحديث تضمينا واقتباسا في آن واحد.

أما تضمين الشعر عنده فهو: "أن يضمن الشاعر شعره والناثر كلاما لغيره قصدا للاستعانة على تأكيد المعنى المقصود، ولو لم يكن ذلك التضمين لكان المعنى تاما"[2] فالتضمين عنده يكون في الشعر والقرآن والحديث، ويفعل ابن الأثير ما فعله ابن رشيق، إذ أنه خلط بين التضمين والسرقات فيقول: " والذي عندي في السرقات أنه متى أورد الآخذ شيئا من ألفاظ الأول في معنى من المعاني ولو لفظة واحدة، فإن ذلك من أدل الدليل على سرقته"[3] ويقسم السرقات إلى نسخ وسلخ ومسخ ثم أخذ المعنى مع الزيادة عليه ثم عكس المعنى ضده.

أما النوع الثاني من التضمين فهو التضمين المعيب، أو ما يطلق عليه بالتضمين العروضي لتعلقه بالعروض والقافية في الشعر. وقد عرفه بقوله: "هو تضمين الإسناد، وذلك يقع في بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المنثور، على أن يكون الأول منهما مسندا إلى الثاني فلا يقوم الأول بنفسه ولا يتم معناه إلا بالثاني، وهذا هو المعدود من عيوب الشعر"[4] وهو عنده ليس بمعيب، ودلل على ذلك بوروده في القرآن الكريم بشكل لافت وكبير، ولو كان عيبا لما ورد في كتاب الله عز وجل، إذ أن المسلم يرى في القرآن الكريم نموذجا يحتذى[5] وأسوة تقتدى، فما نطق به القرآن الكريم من ألفاظ وتعابير وأساليب متنوعة لم تكن إلا معارضة للغة العربية بألفاظها وأساليبها على مدار العصور خصوصا الجاهلية منها، لأن القرآن إنما نزل بلغة

---

1. ابن الأثير، ضياء الدين،(1962)، المثل السائر، ج3، ص200، ط1، قدم له وحققه كل من: احمد الحوفي وبدوي طبانه، مكتبة نهضة مصر، الفجالة، مصر.
2. المثل السائر، ج3، ص203.
3. المرجع السابق، ج3، ص322.
4. انظر، المرجع السابق، ص201، بتصرف.
5. انظر، المرجع السابق، نفسه، بتصرف.

القوم ليتحداهم بما يملكون من أساليب وبلاغة وفصاحة، ولم يكن التضمين إلا أحد هذه الأساليب موقع التحدي.

إن الناظر لما سبق من تعريفات، يجد أن التضمين يعني قصد الشاعر إلى نص من غيره، فيضمنه في آخر شعره أو وسطه، ومنه ما يأتي به الشاعر إحالة، ومنه ما يشير إليه إشارة، ومنه تضمين باللفظ أو بالمعنى. وعليه فإن التضمين ضرب من الفنون المتبعة بين الشعراء والكتاب، وهو مصطلح شامل لكل أنواع الأخذ من الآخرين سواء أكان هذا الأخذ شعرا أم نثرا.

مفهوم التناص لغة:

التناص مصطلح نقدي حديث وافد من الغرب، فرض حضوره في مجمل الدراسات الغربية والعربية منها مؤخرا. وهو حديث الوفادة على المشرق العربي، ولقد اختلفت النظريات والمفاهيم والتفسيرات حوله باختلاف التيارات الفكرية والمدارس النقدية أساسا في الغرب.

وقبل الحديث عن دلالة التناص في بعده الأدبي، يجدر بنا الكشف عن المرجعية اللغوية له، علما أن مفهوم التناص لغويا لا يسعفنا في التعرف إلى المعنى الاصطلاحي بشكل حاسم "فعلى الرغم من قدم المادة، لم يكن لها مرجع يتصل بالبيئة الأدبية"[1].

والتناص لفظ يعود إلى جذره اللغوي (نصص)، وقد أورد أصحاب المعاجم اللغوية مجموعة من المعاني تفسر هذا الجذر، فقد جاء في لسان العرب أن النص: "رفعك الشيء. نص الحديث ينصه نصا: رفعه وكل ما أظهر فعد نصّ. وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهوي: أي أرفع له وأسند... ونص المتاع نصا: جعل بعضه على بعض...

1. عبد المطلب، محمد، (1995)، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص137، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، الجيزة، مصر.

والنص: التحريك حتى تستخرج من الناقة أقصى سيرها،... والنص: الإسناد إلى الرئيس الأكبر والنص التوقيف والنص التعيين على شيء ما"[1]

فالجذر نصص يتولد عنه عدة دوال ومعان متقاربة، تنتمي جميعها إلـــى حقــل دلالـــي واحد، "وربما كان أكثرها اتصالا بالمنطقة النقدية، هو دلالتها على عمليـــة (التوثيـــق) ونســـبة الحديث إلى صاحبه وذلك عن طريق متابعة ما عند صاحب الحديث لاستخراج كــل عناصــره حتى بلوغ منتهاها"[2] أما التراكم الذي يكون (بجعل الشيء بعضه فوق بعض) فلا يقوم إلا على التمايز والتفاعل والتشارك، وفي إطار هذا المفهوم نستطيع أن نجد علاقة بين المعنى اللغــوي والاصطلاحي للتناص، إذا علمنا أن مادة التناص بصورتها اللفظية تحتــوي علـــى المفاعلـــة. والمفاعلة لا يمكن تحققها الفعلي إلا إذا توفر التمايز والتعدد على نحو من الأنحاء.[3]

إذن فالنظرة المعجمية المستوحاة من مادة نصص تسمح لنا بالقول أن لمفهوم التنـــاص جذورا لغوية، وإن لم يرد هذا المفهوم بجذوره الاصطلاحية.

التناص في بعده النقدي:

أمّا مصطلح التناص، فله دلالته النقدية في الدراسات الأدبية، فقد ظهر لأول مرة ــ كما أشار إلى ذلك محمد عبد المطلب ــ على يد الباحثة الفرنسية، جوليا كريستيفا، في عدة بحـــوث بين سنة 1966 وسنة 1967، وصدرت في مجلتـــي تيـــل ــ كيـــل، Tel- Quel و كريتيـــك Critique، وأعيد نشرها في كتابيها (سيموتيك)، و(نص الرواية)، وفي مقدمة كتاب دستوفسكي لباختين.[4] وقد أشار إلى أن كريستيفا عرفته بقولها: "هو ذاك التقاطع داخل التعبير مأخوذ من

---

1. اللسان، (ن ص ص)، وانظر لمثله الفيروز أبادي، القاموس المحيط، نصص، وابن سيده، أبي الحسن علي بن اسماعيل، المخصص، السفر السابع، باب سير الإبل، ص186. وأبو البقاء، أيوب بن موسى، الكليات، ص908، والمعجم الوسيط(نصص).
2. قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص137.
3. انظر المرجع السابق، نفسه، بتصرف.
4. قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص 147. بتصرف

نصوص أخرى"[1] والتناص منذ ذلك الحين أصبح يستخدم "كعمدة أساسية يتعامل بها الدارسون في حقل الخطاب الأدبي"[2]

بينما يرى حميده الحمداني عند دراسته لموضوع التناص وإنتاجية المعاني، أن التناص لم يكن المفهوم النقدي الأول بهذا المعنى، وإنما سبقه إلى الدراسات النقدية مفاهيم أخرى كانـــت ترتبط به وتمهد لظهوره مثل الحوارية.[3]

ويري أن باختين أول من استخدم مصطلح الحوارية للدلالة على "تقــاطع النصـــوص والملفوظات في النص الروائي الواحد بالإضافة إلى بعض المصطلحات كتعدديـــة الأصـــوات وتعددية اللغات التي تلتقي مع مفهوم الحوارية عند النظر إلى النصوص"[4].

إذن مفهوم التناص هو صدى لآراء باختين الحواريـــة وهـــو يوضـــح الاتفـــاق التـــام والانسجام المتكامل لآراء باختين وكريستيفا.

والتناص أساسه التفاعل والتشارك بين النصوص، وهذا يقتضي الحفظ والمعرفة السابقة بالنصوص السابقة، "لأن النص يعتمد على تحويل النصوص السابقة وتمثيلها بنص موحد يجمع بين الحاضر والغائب وينسج بطريقة تتناسب وكل قارئ مبدع"[5] .

وهذا ينسجم مع ما طرحه محمد عبد المطلب بشأن الإنتاجية الشعرية،[6] فهـــي تمثـــل عملية استعادة النصوص القديمة، في شكل خفي أحيانا وجلي أحيانا أخرى، بل إن قطاعا كبيرا

---

1. المرجع السابق، نفسه.
2. عبد المطلب، محمد (1992)، التناص عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة علامات في النقـــد والأدب، ج3، مجلـــد 1، ص59.
3. الحمداني، حميد، (2001)، التناص وإنتاجية المعاني، علامات في النقد والأدب، ج4، مجلد 10، ربيع الآخر، ص67. بتصرف.
4. المرجع السابق، نفسه.
5. السعدني، مصطفى، (1991)، التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، ص8، منشأة المعـــارف المصـــرية، مصر.
6. يرى حميد الحمداني في الإنتاجية مصطلحا أساسه الحوارية والتناص، انظر، التناص وإنتاجية المعاني، ص83– 84.

من هذا النتاج الشعري يعد تحويرا لما سبق، ذلك أن المبدع أساسا لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة.[1]

ولعل هذا يقودنا إلى ما اشترطه ابن خلدون لإنتاج الشعر، إذ أنه وضع شـروطا مـن أهمها الحفظ من جنس العمل الأدبي فيقول: "اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صـناعته شـروطا، أولها الحفظ من جنسه، أي من جنس شعر العرب حتى تنشأ في الـنفس ملكـة ينسـج علـى منوالها... ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر رديء ولا يعطيه الرونـق والحـلاوة إلا كثرة المحفوظ. فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر، إنما هو نظم ساقط، واجتنـاب الشـعر أولى بمن لم يكن له محفوظ، ثم بعد الامتلاء من الشعر وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ، وربما يقال: أن مـن شـرطه نسـيان ذلـك المحفوظ، لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها فإذا نسيتها، وقد تكتفت النفس بها، انتعش الأسلوب فيها كأنه منوال يؤخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة"[2]

وإذا كانت الإنتاجية شكلا من أشكال التناص الذي يعتمد على التفاعل والتشـارك بـين النصوص، والتفاعل يقتضي نصوصا متعددة، فهل يمكن لنا اعتبار التناص قضية نقديـة لهـا جذورها في الموروث النقدي؟ وبعبارة أوضح، هل يمكن لنا أن نحمل ما قالـه ابـن خلـدون ونفسره على هذا النحو؟

مما لا شك فيه أن التناص يقتضي الرجوع إلـى الـوراء، ثـم الأخـذ بمـا يتناسـب والنصوص الجديدة، وهذا يتطلب الحفظ والفهم والإطلاع على النصوص الأدبية السابقة، تمامـا كما يتطلب نظم الشعر عند ابن خلدون الحفظ والإطلاع، إذ لا يمكن أن نفسـر الحاجـة لـنظم الشعرأو إنتاج النص إلا بالحفظ.

---

1. قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص141 – 142. بتصرف.
2. ابن خلدون، عبد الرحمن بن خلدون، (1998)، المقدمة، ص592، ط1، تحقق دار الفكر، بيروت، لبنان.

التضمين بديلا جذريا للتناص:

لقد قلنا أن التضمين ضرب من الفنون المتبعة بين الشعراء والكتاب، وهو مصطلح شامل لكل أنواع الأخذ من الآخرين، سواء أكان هذا الأخذ شعرا أم نثرا، وهو مصطلح مستقر استوى على عوده وأشبع بحثا واستقراء.

لهذا يرى بعض الدارسين في التضمين مصطلحا قادرا على أن يكون بديلا عن التناص.[1] إذا علمنا أن التناص مصطلح أوروبي حديث وافد وهو في الوقت نفسه قلق مضطرب غير مستقر. يعاني من تعددية في الصياغة والتشكيل، فقد ظهر هذا في حقل النقد العربي بعدة صياغات وترجمات كالتناصية النصوصية، وتداخل النصوص والنص الغائب والنصوص المهاجرة وتضافر النصوص وتفاعل النصوص والنصوص المزاحة والنصوص الحالة وغيرها.[2]

إن استخدام الكثير من الباحثين للتضمين بمفهوم لا يختلف عن مفهوم التناص هو الذي عزز هذا التوجه باعتبار التضمين بديلا جذريا عن التناص. فعز الدين إسماعيل يعتبر التضمين من أهم عوامل التطور الفني للقصيدة العربية الجديدة، والشاعر المعاصر في نظره يختلف عن الشعراء الأقدمين، فهو يؤمن أنه ثمرة الماضي التراثي كله، وهو وسط آلاف الأصوات التي لا بد من حدوث تآلف وتفاعل بينهما، وهو عندما يضمن كلام غيره بنصه إنما هو دلالة على التفاعل بين أجزاء التاريخ الفكري والروحي للإنسان، وعند امتداد هذه التضمينات تبزغ أصوات آخرين لا يتكلمون بلغته ولا يربطه بهم سوى رابطة الثقافة الإنسانية.[3]

1. يورد تركي المغيض في دراسته (مصطلح التناص ومفهومه في النقد الحديث) أقوالا لكل من توفيق الزيدي وعبد الملك

مرتاض، ورولان بارت تظهر أن التناص هو تضمين نص لنص آخر، انظر مجلة أبحاث اليرموك، (1991)، مجلد9،

عدد2، ص87 – 90.

2. انظر المرجع السابق، ص89 – 90.

3. إسماعيل، عز الدين، (1978)، الشعر العربي المعاصر، ص311، ط3، دار الفكر، بيروت، لبنان، بتصرف.

أما أحمد الزعبي فيشير صراحة إلى أن الاقتباس والتضمين، شكلان من أشكال التناص يستخدمهما بغرض أداء وظيفة فنية أو فكرية منسجمة مع السياق الروائي أو السياق الشـــعري، سواء أكان هذا التناص، تناصا تاريخيا أم دينيا أم أدبيا، وهذا ما يدعوه التنـــاص المباشـــر، إذ يقتبس النص بلغته التي ورد فيها مثل الآيات والأحاديث والقصص، أما التناص غير المباشـــر فهو تناص يستنتج استنتاجا ويستنبط استنباطا من النص، وهو تناص الأفكار والرؤى أو الثقافة تناصا روحيا لا حرفيا، فالنص يفهم من خلال تلميحاته وإيماءاته وشفراته وترميزاته."[1]

أما ربى رباعي فقد وجدت في تعريف بارت للتناص أنه "تضمينات بـــدون تنصـــيص" يشكل قاعدة أساسية انطلق منها النقاد الذين ربطوا التضمين بالتناص،... ذلـــك لأن التضـــمين ألصق بتراثنا النقدي فهو يغنينا عن الاعتماد في بعض مصطلحاتنا عن الغرب"[2]

---

1. انظر، الزعبي، أحمد، (1995)، التناص نظريا وتطبيقيا، ص16، ط1، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، بتصرف.

2. انظر, رباعي, ربى عبد القادر (1993) التضمين في التراث النقدي والبلاغي ص197، رسالة ماجستير جامعة اليرموك.

الفصل الأول

التناص مع القرآن الكريم لفظا ومعنى

1. التناص اللفظي

ـ التناص الجملي

ـ تناص الكلمة المفردة

2. تناص المعنى

توطئة:

إن القارئ لشعر أحمد مطر يظهر له بوضوح حرص الشاعر على توظيف التراث الديني في شعره، فالنصوص القرآنية مختزله والمعاني المستوحاة من القرآن كثيرة والإيحاءات والأفكار متعددة، ومظاهر التناص والتضمين منهج عند الشاعر. ولعل السبب في ذلك يعود إلى أمرين: أحدهما هذا التوجه الإرادي والذاتي لدى الشاعر إلى القضية الإسلامية وإيمانه المطلق بأن الحل لمأساته ومأساة الشعوب عامة تكمن في التوجه لهذا الدين. وثانيهما إيمان الشاعر واعتقاده بأن الاستلهام من القرآن أولا والتراث الديني ثانيا له بالغ الأهمية في الانتقال بشعر الشاعر من مصاف الشعراء المغمورين إلى مدارج الشعراء المتميزين بشعرهم. فالشعوب تواقة لمن يضرب لها على أوتار مآسيها، إذا علمنا أن هذه الشعوب قد أصبحت لا ترى حلا إلا بالعودة إلى الدين الذي يتكفل بحل قضاياها ومشاكلها، هذا الدين الذي يخاطب قلوبها ومشاعرها وأحاسيسها فتطمئن وتلجأ إليه وتفتح قلبها له ولكل من اتصل به بطرف.

ولا يخفى على أحد الآن هذا التوجه العام لمعظم الشعراء لاستخدام التصوير الفني بوصفه لوحة يبرز فيها الشاعر أفكاره وأحاسيسه ومشاعره بعدما كان الشعر أو بالأحرى نظرة النقاد له نظرة جامدة على أنه مجرد ألفاظ ذات معان مفردة.

لقد كان التصوير الفني هو " الأداة المفضلة في أسلوب القرآن فهو يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد وإذا النموذج الإنساني شاخص حي، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية. فأما الحوادث والمشاهد والقصص والمناظر، فيردها شاخصة حاضرة فيها الحياة "[1]

لهذا نجد شاعرنا في مقدمة هؤلاء الشعراء وقائدا لهذا التوجه دون منازع، ولا نبالغ في ذلك. لأنه لا تكاد قصيدة واحدة من قصائده تخلو من التناص الديني وربما تجد مئات المواقع

---

1. قطب، سيد، التصوير الفني في القرآن الكريم، ص36، دار الشروق.

المتناصة مع القرآن متناثرة في مجموع شعره. تضفي على نصوصه ثراء وتمنحه قدرة على التواصل مع القيم الكبرى في تراثنا الديني والفكري والأدبي، كما أن التناص من شأنه أن يساهم في تقوية النص وتصوير أفكاره وتجليته مما يزيده قيمة وفاعلية في وجدان الناس، وجمالا ورونقا وبهاء. فالتناص عند الشاعر ليس للابتذال، وهو حق مشروع ومطلب محمود ودوره متميز، والقرآن الكريم أسمى من أن يكون مادة للابتذال والاستخفاف.

والمتفحص لمواقع التناص في شعر الشاعر يجده تناصا متنوعا. وأشكالا متعددة، فتارة يكون لفظيا وتارة يكون معنويا وأخرى يكون إيحائيا. أما موضوعاتها فتقتصر على أمر مهم لا يوازيه في نظر الشاعر أمر أهم منه، فهو سبب ماساته ومأساة جميع الشعوب الإسلامية وضياع الحقوق العربية ومنها فلسطين، هذا الأمر يتمثل في الحكم المستبد. فقد وظف الشاعر التناص في هجومه على الحكام المستبدين ومن ثم تشريحه لواقع الأمة العربية المرير، وإليك نظرة لما جاء في شعره من ألوان هذا التناص.

التناص اللفظي مع القرآن الكريم:

التناص الجملي:

يكثر الشاعر من تضمين شعره نصوصا قرآنية، ففي قصيدته " قلة أدب " يقول الشاعر:

قرأت في القرآن:

" تبت يدا أبي لهب "

فأعلنت وسائل الإذعان

أن السكوت من ذهب

أحببت فقري ولم أزل أتلو:

" وتب "

" ما أغنى عنه ماله وما كسب "

فصودرت حنجرتي

بجرم قلة الأدب

وصودر القرآن

لأنه... حرضني على الشغب! [1]

ولهذا التضمين دلالات متعددة واضحة، فالتباب بالجملة هو الهلاك[2] والجميع يعرف أن أبا لهب يمثل قمة الطغيان والاستبداد، لكنه بالنتيجة هالك وهذا مصير كل متجبر مستبد وهذه إشارة إلى الحكام المستبدين، حكام الأمة الإسلامية. فهم تماما كأبي لهب طغاة حاربوا الإسلام والمسلمين ومصيرهم الهلاك والعجز مهما تجبروا واستبدوا. والتناص هنا كان تناصا مع الآيتين الكريمتين من القرآن الكريم {تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ * مَا أَغْنَى عَنْهُ مَالُهُ وَمَا كَسَب}[3]

وفي خطابه الموجه للقدس يحث أحمد مطر المدينة الجريحة أن لا تنتظر الخير من الزعماء والقادة ولا من قممهم المنعقدة هنا وهناك. ففي مقارنة عجيبة يستلهم الشاعر قصة السيدة العذراء، حيث أجاءها المخاض إلى جذع النخلة، فناداها سيدنا عيسى ــ عليه السلام ــ ألا تحزن، وأن تهز بجذع النخلة كي يتساقط عليها رطبا جنيا: {فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا * وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا }[4] فالقدس حزينة وجريحة وضعيفة كضعف مريم العذراء الجسدي، لكن مريم تعالج بعض ضعفها بهز جذع النخلة والأكل من رطبها، فهي لا تيأس فتستخدم ما تبقى لها من قوة ليكون سببا في نجاتها وإنقاذ حياتها

---

1. مطر، أحمد،(1984)، لافتات (1)، ص11، ط1، الكويت.
2. الكشاف، ج4، ص240.
3. المسد، 1- 2.
4. مريم، 24- 25.

وتخجل أن تركن كل الركون وهي تعلم أنها لا تستطيع تحريك جذع النخلة. فيما لا ينتج ضعف الحكام إلا الهزائم فتتساقط مؤتمرات القمة بالهذر والوعود الكاذبة والعنتريات المشبوهة التي لا تزيد الجرح إلا إيلاما، ففي قصيدته (عاش... يسقط) يوجه الشاعر حديثه للقدس بعد أن يقــدم لها اعتذارا على ما يجري، ويطالبها أن لا تعلق أي أمل على مؤتمرات القمة، فكوني مثل مريم العذراء بالرغم من ضعفها إلا أنها حاولت ومدت يدها وهزت النخلة، وأنت لا يبرر لك ضعفك الاستكانة واللجوء إلى الحكام فهم أصنام تتبادل الأنخاب وتصطف حول الموائد لملء الكــروش فهم ومؤتمراتهم لن يكونوا الجذع الذي يساقط الرطب، إنما هم الجذوع التي تتساقط من هزهــا المؤامرات والمواقف التافهة العاجزة عن تلبية النداء وإغاثة المستغيث فيقول:

وهزي إليك بجذع مؤتمر

يساقط حولك الهذر

عاش اللهيب

... ويسقط المطر [1]

إن هؤلاء الحكام لن يجلبوا للقدس خيرا ولن يكونوا على الشعب إلا وبالا، فهم ــ كمــا وصفهم القرآن الكريم على لسان ملكة سبأ ــ إذ قالت: { إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً وَكَذَلِكَ يَفْعَلُونَ }[2] وهذا ما عبر عنه الشاعر في قصيدته (كلمات فوق الخرائب) إذ يقــف علــى أطــلال بيروت وهي ترزح تحت الدمار القادم من اليهود وقد تآمر معهم حكام أعراب فاستحالت تلــك المدينة الجميلة إلى خرائب ودمار فيقول:

قفوا حول بيروت

صلوا على روحها واندبوها

1. لافتات (1) ص 69.
2. النمل، 34.

لكي لا تثيروا الشكوك

وسلوا سيوف السباب لمن قيدوها

ومن ضاجعوها

ومن أحرقوها

لكي لا تثيروا الشكوك

ورصوا الصكوك

على النار كي تطفئوها

ولكن خيط الدخان

سيصرخ فيكم دعوها

ويكتب فوق الخرائب:

"..... إذا دخلوا قرية أفسدوها "! [1]

ولعل القارئ هنا يلاحظ ظاهرة الحذف في شعر الشاعر، فالملوك أصغر من أن يذكروا وللقارئ الحق فيما يختار من كلمات وعبارات تليق أو تسد مسد الحكام، أو لعل هذا الحذف يتناسب وظاهرة خفاء الحكام والطواغيت خلف آهات الشعوب. وهنا يؤكد الشاعر عمل الملوك كما أكد القرآن قبل ذلك "فهم أهل الحرب والخراب والإتلاف للأموال وذلك بالقتل والأسر والإجلاء وغير ذلك من فنون الإهانة والإذلال. وهذا تأكيد لوصف حالهم وتقرير منه بأن ذلك دينهم وديدنهم الذي لا يتغير." [2]

---

1. لافتات (1)، ص96 – 97.
2. أبو السعود، محمد بن محمد إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم،ج6،ص284، دار المصحف، القاهرة، مصر، د.ت.

هؤلاء الحكام المستبدون في نظر الشاعر أصنام أتى بهم الغرب، فهم صنيعة المستعمرين. لكن هذه الأصنام متوحشة فهي مرعبة حقيقة، وتختلف كثيرا عن أصنام الجاهلية الوادعة، ففي حين كانت الأصنام في الجاهلية تصنع من حجارة وتمور، وإذا ما جاعت القبيلة أكلت تلك الأصنام التي اتخذتها من التمر، كما فعلت (حنيفة حين أكلت ربها) إلا أن أصنام العصر الحديث بشر يتظاهرون بالتدين وسب الوثنية. وإذا كانت أصنام الجاهلية يأكلها عابدوها، فإن اصنام العصر الحديث في أكل دائم لخيرات العباد. إنها أصنام " تعبد الله على حرف " في إشارة واضحة للمنافقين الذين يكشف أصغر بلاء عن نفاقهم وكذبهم، فهو يقول:

صارت الأصنام

تأتينا من الغرب

ولكن... بثياب عربية

تعبد الله على حرف

وتدعو للجهاد

وتسب الوثنية ![1]

فالشاعر هنا يتناص شعره مع الآية القرآنية { وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَعْبِدِ اللَّهَ على حَرْفٍ فَإِنْ أَصابَهُ خَيْرٌ اطْمَأَنَّ بِهِ وَإِنْ أَصابَتْهُ فِتْنَةٌ انْقَلَبَ على وَجْهِهِ خَسِرَ الدُّنْيا والآخِرَةَ ذلكَ هوَ الخسْرانُ المُبين }[2] وهذه حال الحكام الأعاريب. هم من أهل الدين إن كان فيه صالحهم، وهم أعداؤه إذا تضارب مع مصالحهم، "فهم مذبذبون في مواقفهم، ودعوتهم للجهاد مكذوبة لأنه بعد قليل سيحارب أهل هذا الجهاد لاالمزعوم".[3]

---

1. لافتات (1)، ص117 – 118.
2. الحج، 11.
3. انظر، تفسير أبي السعود، ج6، ص97.

ومثل هذه الأصنام لا تكتفي بنهب خيرات البلاد، بل إنها تمارس كل طقوس الإجــرام بحق العباد. ففي قصيدته " إن الإنسان لفي خسر " يوظف الشاعر مطلع سورة العصر كمــدخل للحديث عن خسارة الإنسان في ظل أنظمة القمع والاستبداد فيقول:

والعصر

إن الإنسان لفي خسر

في هذا العصر

فإذا الصبح تنفس

أذن في الطرقات نباح كلاب القصر

قبل أذان الفجر

وانغلقت أبواب يتامى

وانفتحت أبواب القبر ![1]

فللحاكم جنود تستيقظ وتستبق أذان الفجر وتنتشر في الطرقات باحثة عن ضحايا جــدد لإشباع شهوة القتل لدى الحاكم، فالشعب قطيع والحاكم جزار حارب الأمة في دينها ودنياها:

أدام الله والينا

رآنا أمة وسطا

فما أبقى لنا دنيا

ولا أبقى لنا دينا [2].

---

1. لافتات (1)، ص127.

2. لافتات(1)، 141.

فالشاعر هنا يضمن نصه قول المولى عز وجل: { وَكَذلِكَ جَعَلْناكُمْ أمَّةً وَسَطًا لتكونوا شُهَداءَ عَلى النَّاسِ ويكون الرَّسولُ عليْكُم شَهيدًا }[1] فالله تعالى جعلهم أمة وسطا ليحققوا شهادتهم على الناس، في حين يعمد الحاكم إلى محاربة الأمة في دينها ودنياها، فكيف لمثل هذه الأمة أن تقدم شهادتها على الناس ؟!

إنه الحاكم المتأله الذي يتفانى الجميع من أجل بقائه، يكتظ قصره بالجواري والقيان، وتكرس وسائل إعلام الدولة في ترسيخ حكمه والترويج لفضائله وبطولاته التي يحرم على الرعية نكرانها.

إن عطايا الحكام أكبر من أن ينكرها أي مواطن، وإذا ما تم ذلك فهو جاحد للنعمة مجرم مستحق للعقاب.

وفي سورة الرحمن يتجلى التناص عند الشاعر في أوضح مظاهره من ذكر لصفات المولى عز وجل وما أنعم به على العباد وما أعده من جنات ونعيم وخيرات، فالحاكم العربي قد نصب نفسه إلها لشعبه يستبد بهم ولا يملك أكثر من الشجب والاستنكار للمخاطر التي تعصف بالأمة أو للمآسي التي حلت بها. ففي قصيدته " فبأي آلاء الشعوب تكذبان " تصل السخرية المجبولة بالحزن والشعور بالمأساة ذروتها، إذ استفاقت الأمة على أخبار المجازر التي نفذها اليهود وأعوانهم في صبرا وشاتيلا في مشاهد تشيب لهولها الولدان، بينما لم تحرك في أنظمة الحكم أكثر من نباح الشجب والاستنكار فيقول:

غفت الحرائق

أسبلت أجفانها سحب الدخان

الكل فان

لم يبق إلا وجه " ربك " ذي الجلالة واللجان

---

1. البقرة، 143.

ولقد تفجر شاجبا

ومنددا

ولقد أدان

فبأي آلاء الولاة تكذبان[1]

ترى أين هي نعم هؤلاء الحكام وعطاياهم ؟ نعم إنهم يعطون الشعوب، فاسأل الشعوب سترد بالإيجاب، لكن إنها أعطيات من نوع آخر تناسب عظمة الجلالات، إنها الآهات والعذابات. إنهم الحكام أصحاب الإذاعة والمذياع يسبح بحمدهم طوال الوقت، فلهم الجواري والراقصات وهم الذين سيعيدون للأمة حقها ومجدها عبر الربابة والكمان والمهرجانات " الثقافية " الماجنة.

وله الجواري الثائرات بكل خان

وله القيان

وله الإذاعة

دجن المذياع علمه البيان

الحق يرجع بالربابة والكمان

فبأي آلاء الولاة تكذبان ![2]

إنهم الحكام المتألهين الذين يستبدون بالشعوب كلها، فالشعوب مجرمة قبل أن تقترف أي جرم سوى أنها مخلوقات في وطن يحكمه المجرمون.

---

1. لافتات (1)، ص151.
2. لافتات (1)، ص152- 153.

في سورة الرحمن تتجلى رحمة الله بعباده، وفي آياتها تذكير للعباد بما خصهم الله من نعم في الدنيا وبما أعد للمحسنين إن أحسنوا وللمسيئين إن أساؤوا وأسلوب التكرار هنا له أثره " لتكون كل واحدة من الجمل مستقلة في تقريع الذين أنكروا الرحمن وآلاءه "[1] وهذا التعداد ليس عبثا، والشاعر هنا يضمن الألفاظ كما أنه يضمن الأسلوب. فكما أن القرآن أراد التأكيد والتأنيب من خلال هذا التكرار، نجد الشاعر كذلك حيث يتجلى تأكيده على إجرام الحكام وما أعدوه للشعوب من جرائم ومآسٍ توزع عليهم قسرا. فشتان ما بين العدل الحق والظلم الكبير، وشتان ما بين عطايا المولى عز وجل وبلايا الحاكم المستبد.!

إنه الحاكم الوثن، وهذا ما يدفع الشاعر إلى دعوة الشعب كي يثور عليه ويرتل على رأسه سورة النسف، فلا مصالحة معه ولا مسالمة، وفي هذا المقام يستلهم الشاعر جزءا من قول المولى عز وجل: {وإنْ جَنَحُوا للسلْمِ فاجْنَحْ لَها وَتَوَكَّلْ عَلى اللهِ إنه هوَ السَّميعُ العَليم }[2] راسما للشعب خط العلاقة مع هؤلاء الحكام المستبدين إذ يقول:

أنت مطلوب على كل المحاور

لا تهاجر

اركب الناقة واشحن ألف طنٍّ

قف كما أنت

ورتل سورة النسف

على رأس الوثن

إنهم جنحوا للسِلم

---

1. الكشاف، ج4، ص50.

2. الأنفال، 61.

فاجنح للذخائر [1]

فكل شيء في حياة الإنسان العربي مغموس بالجوع والخوف والذبح والنفـي وحـرب الأعصاب، فلماذا كل هذا الصمت المريب على ظلم الحكام وجرائمهم ؟

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن الجنوح للسلم مشروط برضا المسلمين بعد أن يحقق لهم ما يريدون كقول الزمخشري: " السلم تأخذ منها ما رضيت به والحرب يكفيك من أنفاسها جرع "[2] لكن جنوحهم هنا سببه الذلة والاستكانة فالشاعر يضمن ويستلهم الأسلوب، والجنوح يحمل معنيين متناقضين.

وإذا كانت آيات القرآن تخاطب الإنسان وتذكره بنعم الله عليه {يا أيُّها الإنسانُ مَا غرَّكَ بِرَبِّكَ الكَريم * الذي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلك *في أيِّ صورةٍ ما شاءَ رَكَّبَك }[3] ومع ذلك يكذب الإنسان رسل الله وينكر نعمه. فلماذا يقف صامتا أمام ظلم الحكام وجرائمهم ويقدم للجلاد الطاعة والولاء ؟

يا أيها الإنسان

يا أيها المُجوّع، المُخوَّف، المُهان

يا أيها المدفون في ثيابه

يا أيها المشنوق من أهدابه

يا أيها الراقص مذبوحا

على أعصابه

يا أيها المنفي من ذاكرة الزمان

---

1. لافتات (1)، ص160.
2. الكشاف، ج2، ص133.
3. الانفطار، 6 – 8.

شبعت موتا فانتفض

آن النشور الآن [1]

إن هذا التكرار لأداة النداء مرجعه للقهر الذي يلازمه في كل خطوة يخطوها فيستخدم أداة النداء للبعيد ليكون مسافة طويلة بينه وبين هذا القهر، لكنه يسقط هذه المسافة بقربه الروحي والنفسي من الناس فيوجه إليهم نداءه، آن الأوان أن تتخلوا عن قناعة الفقر وذل التقوى فأنتم:

"خير أمة أخرجها الحكام

من بلوى إلى بلوى "[2]

يمتص خيرات الشعوب ويبدد ثروتها في رحلاته المترفة ويتعامل مع أموال الأمة كرأس مال يبدده كيفما يشاء، دون أن يلوث أمواله بالربا {وَأَحَلَّ اللهُ الْبَيْعَ وحَرَّمَ الرِّبا }[3]

وفي سخرية واضحة يصور الشاعر جرم الحاكم واستغلاله لخيرات الشعوب فيقول في قصيدته (صلاة في سوهو):

قد حرّم الله الربا

لكنني رجل

أوظف (رأس مالي)

ما بين أجساد القصار

---

1. لافتات (2)، ص 29.
2. المرجع السابق، ص133.
3. البقرة، 275.

وبين أجساد الطوال [1]

إن حاكما كهؤلاء لن ينظر إليه الشاعر إلا وفي العينين أنفس ترفـــع أكـــف الضـــراعة للمولى أن يخلصهم من شرورها.

أيها الحكام بالله عليكم

أقرضوا الله لوجهه

قرضا حسنا

... وانقرضوا [2]

وفي النص تضمين واضح لقول الله تعالى: { إِنْ تُقْرِضُوا اللهَ قَرْضًا حَسَنًا يُضعِفهُ لَكمْ }[3] ولكن شتان بين مواطن يمتثل لأوامر الله وحـــاكم يخـــالف أوامـــر الله فيدعوا عليه الشعب بالانقراض.

وإذا كان المولى عز وجل قد أقسم بعدة أمور لعظمتها كقوله تعـــالى " { والطّورِ وَكِتَابٍ مَسْطور }[4]، فإن الشاعر يستلهم من واقع الشعب مآسي عظاما ويقسم بها محاكيـــا القرآن الكريم عندما أقسم الله بجملة أمور عظام، يقول الشاعر:

" والطور

والمخبر المسعور

والحبل والساطور

ونحرنا المشنوق والمنحور

1. لافتات (2)، ص182.
2. لافتات (2)، ص92 – 93.
3. التغابن، 17.
4. الطور، 1 – 2.

.... والزور

والحاكم العور

وشعبنا المغدور

إن المنايا في بلادي دائرة

جائعة وضامرة

تبحث عن كسرة روحٍ

عن دم، عن أدمعٍ

تبحث عن شعور[1]

فالتضمين متعدد، إنه تضمين للأسلوب وتضمين للألفاظ في آن واحد. فالقسم على مقدار المصائب يتعدد بتعددها، إنها المنايا تطوف شوارع الوطن والموت ينشر رائحته في كل مكان، ولا نجاة لمواطن وكل مصيبة تحل بالناس هي من صنع الحاكم الظالم.

ويتكرر القسم لدى الشاعر فيقسم مرة أخرى معرضا القسم الإلهي في سورة البلد {لا أُقْسِمُ بهذا * وَأَنْتَ حِلٌّ بِهذا البَلَد * ووالِدٍ وَما وَلَد}[2]

فالأيمان مغلظة تأكد من جديد أن وراء مآسي الأمة حكامها ونفطها المسخر لإيذائها فيقول:

" أقسم بالله الصمد

ووالد وما ولد

---

1. لافتات (3)، ص105 – 106.

2. البلد، 1 – 3.

وكل ما في الدين والدنيا ورد

أن الحرائق التي

قد أكلت هذا البلد

وما نجا من حر نارها أحد

أشعلها فيل

بعيدان ثقاب من حمار

وبنفط من فهد ![1]

ويتضح التأثر بالأسلوب القرآني بشكل جلي ومميز في قصيدته " بلاد ما بين النحرين "، ففي تعليقه الساخر على اجتياح العراق للكويت، يستهل قصيدته بقوله:

" ألم يأتكم نبأ الاجتياح

لقد كان هذا لكم عبرة

يا أولي الانبطاح "[2]

وفي ذلك تأثر واضح بالأسلوب القرآني، كما تجلى في سورة البروج، كقوله تعالى: {هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ الجُنودِ * فِرعونَ وَثَمود * بل الذينَ كَفَروا في تكْذيب}[3].

ويصب الشاعر جام غضبه على الحاكم العراقي المستبد مذكرا أنه صنيعة الاستعمار وأداتهم، وأن الأنظمة الحاكمة تشتري السلاح لقتل الشعوب على حساب أقواتهم:

---

1. لافتات (4)، ص25.
2. لافتات (4)، 145.
3. البروج، 17 – 19.

يباع السلاح لقتل الشعوب

ويشرى السلاح بقوت الشعوب[1]

وما على الشعب إلا أن يقدم مراسم الطاعة والولاء، ويزحفوا للمنايا جياعا عرايا ويستميتوا فداء لتلك الأنظمة. فها هو ذا يعبر عن ذلك مستفيدا من الأسلوب القرآني إذ يقول:

أحل لكم أن تعيشوا مطايا

وأن تزحفوا للمنايا

جياعا عرايا

وأن تشحذوا من أيادي البغايا

بقايا الطعام

أحل لكم أن تميتوا

وأن تستميتوا

ليحيا النظام

أحل لكم أن تموتوا

ويبقى لنا وجه أم المعارك

وأبن الحرام[2]

هذه هي حال الحاكم العربي، فرعوني المنطق يوهم الأمة أنه هاديها إلى سبيل الرشاد:

وإذ قال إبليس

1. لافتات (4)، 145.

2- لافتات (4)، 149.

إني أريكم سبيل الرشاد[1]

تماما كما عبر القرآن عن حال فرعون حين استبد وطغى وتجبر وتطاول على موسى ـ عليه السلام ـ وهمّ بقتله، يقول تعالى على لسان فرعون: {قَالَ فِرْعَوْنُ مَا أُرِيكُمْ إلا مَا أرَى وَما أهْديكُم إلا سَبِيلَ الرَّشاد}[2]

وهنا يتشابه الموقفان، فرعون يرى لقومه ونتيجة رؤيته الهلاك له ولقومه وهو يعلم ذلك[3] والحاكم المستبد، بما أنه فرعوني المنطق، فقد كان رشده تماما كرشد فرعون لقومه. إنه المنطق نفسه يتجدد على مر العصور والأزمان ما دام هناك صراع بين الخير والشر.

ولم يخف الشاعر الحسرة والمرارة لما حل بشعبه وجيشه من هلاك نتيجة سياسات فرعونية خاطئة حسب رأيه:

فيا حسرتاه على هؤلاء العباد[4]

ثم يسخر كعادته من كل شيء، ومحل السخرية هذه المرة كان الجيش العراقي دُفع رغما عنه ليجتاح الكويت كما يقول:

ألم

ذلك الجيش لا ريب في الريب فيه

ارتقى... فاستوى والقدم

وطالت يداه

وفجّر الإله

1- لافتات (4)، 150.

2- غافر، 29.

3- تفسير أبي السعود، ج7، ص275.

4- لافتات (4)، ص152.

وعلقه في قماش العلم

فداء الصنم

وسالت مياه الجباه

وما كان فيها مياه!

وسالت دماه

وما كان فيها دمٌ

هل يرى ذلك الجيش دمْ ؟

ألم تر كيف أغار على أهله كالذئاب

وولى أمام العدى كالغنم[1]

جيش مشكوك به وبأهدافه هابط إلى مستوى الحضيض، وكله جبن وتخاذل، فكما كان القرآن لا ريب فيه { الم * ذلكَ الكِتابُ لا ريبَ فيهِ هُدىً للمُتَّقين }[2]، فإن هذه الجيوش لدمار الشعوب ولا ريب في ذلك كله.

ويواصل الشاعر توظيف عدد من النصوص القرآنية كقوله تعالى: { إذا جَاءَ نَصرُ اللهِ والفَتحِ }[3] وقوله تعالى أيضا { إذْ أوَى الفِتْيَةُ إلى الكَهْفِ }[4]

ولما أوى الفتْيَةُ المَؤمنون

إلى كهفهم

1- لافتات (4)، ص 153 – 154.
2- البقرة، 1 – 2.
3- النصر، 1.
4- الكهف، 15.

كان في الكهف قبلهم مخبرون!

ظننتم، إذن أننا غافلون ؟

كذلك ظن الذين أتوا قبلكم

فاستجبنا..

ولو تعلمون

بما قد أعد لهم من قوارير

كانت قوارير منصوبة

فوقها يقعدون

ولو قد رأيتم، وثم رأيتم

مراوح سقف بها يربطون

وفازوا بفقد الشعور

وفازوا بحلق الشعور

وحرق الشعور التي في الصدور

وشي الظهور

وصعق الخصى... واقتلاع العيون

وأنتم على أثرهم سائرون

لينشر ماذا لكم ربكم

رحمةً ؟

تحلمون !

وهل قد حسبتم بأن المباحث ملهى

وأنا بها لاعبون ؟!

سنعلي لكم من لدنا اعترافاتكم

ثم أنتم عليها بأسمائكم تبصمون[1]

مقابلة رائعة يجريها الشاعر بين أصحاب الكهف وما وجدوه من خلوتهم مع الله وفي المقابل استعراض لحال السجون والمعتقلات وأقبية الموت لدى أنظمة الحكم في الوطن العربي... المخبرون يملأون الأمكنة وعيون المخابرات لا تنام وفي أقبية التحقيق خوازيق ومشانق، وفيها ما لا عين رأت ولا خطر على قلب بشر، فهناك يفقد الإنسان شعوره و يحرق شعره، ويكوى بالنار جسمه، ويصعق بالكهرباء، وتسمل عيونه، والكل يمضي على أثر من سبقه في العذاب فلا الدولة تعرف الرحمة، ولا مباحث أمنها تحمل أدنى ضمير، وما على المواطن غير استقبال شتى أصناف الإهانة والإقرار بكل ما يوجه له من اتهامات.

وفي أجواء كهذه تمضي السنون ثقيلة، والمواطن يرزح تحت عذابها، كل يوم بسنة أو يزيد. وإذا كان أهل الكهف يظنون السنين الطويلة التي مكثوها قبل البعث يوما أو بعض يوم {قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُم قَالُوا لَبِثْنَا يَومًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ }[2] فإن المواطن العربي في كهوف النظام يستثقل الأيام حتى إنه ليشعر باليوم كأنه مئات القرون لما يلاقي من أصناف العذاب، وكلما طال به المقام في سجون الطغاة راوده شك بالخلاص من محنته وبلائه:

وقيل لهم: كم لبثتم ؟

فقالوا: مئات القرون

1. لافتات (4)، ص 158 – 160.

2. الكهف، 19.

أنبعث ؟

قال الذي عنده العلم:

بل قد لبثنا سنينا

وما زال أولاد أم الكذا يحكمون

وما دام " بعث "... فلا تبعثون[1]

وفي قصيدته " الدولة " تبدو ظلال سورة الكوثر واضحة، فالله سبحانه وتعالى أعطى لنبيه الكريم الكوثر وأمره بشكره على هذا العطاء العظيم من خلال " الصلاة والنحر " { إنّا أعْطيْناكَ الكَوْثَر * فصلِّ لِرَبِّكَ وانحَر }[2] والعطاء هنا " ما لا غاية لكثرته من خير الدارين الذي لم يعطه أحد غيرك "[3] والخطاب موجه لرسول الله ــ صلى الله عليه وسلم ــ وإذا كان المعطي هو رب السماوات والأرض والمعطى هو سيد الخلق والعطاء عظيم وعظيم، فإن المعطي في قصيدته " الدولة " هم اليهود الذين لا يأتون الناس نقيرا والمعطى هي السلطة، والعطاء دولة أصغر من ثقب نملة:

قالت خيبر

شبران... ولا تطلب أكثر

لا تطمع في وطن أكبر

هذا يكفي..

الشرطة في الشبر الأيمن

والمسلخ في الشبر الأيسر

---

1. لافتات (4)، ص 162.
2. الكوثر، 1 – 2.
3. الكشاف، ج4، ص 237.

إنا أعطيناك " المخفر "

فتفرغ لحماس وانحر

إن النحر على أيديك سيغدو أيسر[1]

وهنا شتان ما بين الصورة في " الكوثر " وتلك التي في قصيدة " الدولة " وشتان ما بين المقابل لعطاء الله والمقابل لعطاء اليهود. ففي الكوثر صلاة وعبادة وإطعام للناس، وفي " الدولة " منٌّ وأذى ونظام " بوليسي " وأنظمة طوارئ ومسالخ فاغرة أفواهها، ومخافر، وقتل وملاحقة للرافضين من الشعب حيث السلطة أقدر على تنفيذ تلك المهمة بحق حماس وغيرها من الشعب حيث وقفت خيبر عاجزة عن النحر.

ومهما استبد الحاكم وظلم فإن الشاعر يظل مسكونا بالوعد وبالأمل، فـالخلاص آت لا ريب فيه، وساعة الحكام آتية لا محالة:

إن صواعق تنقض

الساعة من صوب الغيب

آتية تبحث عن " رأس المال "

لتشعل فيه الشيب

لا ريب ستجعل من هذا النفط ضياء

في ليل جميع الشرفاء

وتصيره محرقة لملوك العيب

إن الساعة آتية لا ريب[1]

1. لافتات (5)، ص75.

التناص الديني مع كلمة مفردة:

لقد تضمن شعر أحمد مطر حشدا كبيرا من المفردات ذات البعد الديني ومصطلحات استخدمها القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف. وهذا يدل فيما يدل عليه أن الشاعر ذو ثقافة دينية واسعة. وقد قام الشاعر بامتصاص دلالات المفردات المتناصة. وذلك لإعطاء الخطاب الشعري قيمة فنية خاصة ذات تأثير عميق في نفس المتلقي بعد أن يمنحها رؤيته الخاصة.

وهذا التوجه لدى الشاعر هو توجه واع ومقصود لم يكن صدفة، إذا علمنا أنه لا تكاد قصيدة من قصائده تخلو من هذا التناص.

لأجل ذلك قام الباحث بعملية استقراء واستقصاء لمجمل المواقع المضمنة معلقا على بعضها ومثبتا الكم الأكبر منها في الدراسة. ذلك أن الباحث والقارئ يكتفيان بنماذج تعبر عن المجموع. وقد شمل الاستقصاء والإحصاء كلا من (لافتات 1 – 6، ديوان الساعة، إني المشنوق أعلاه، ما أصعب الكلام).

ففي معرض حديثه عن الواقع العربي المزري وموقع المواطن العربي فيه إلى الحد الذي يجعل من هذا المواطن جهازا ينتظر الإشارة إليه من خلال أداة التحكم عن بعد فهو قبل أن يفعل أي شيء عليه أن يقدم المعاملات الرسمية التي تتيح له ذلك في الأكل والشرب والملبس والمنام حتى في تلاوة القرآن، وأن فعل ذلك دون الاستئذان فعليه أن يتوب توبة خالصة وذلك بعد أن ينال العقاب المناسب:

صاحبي كان يصلي

ــ دون ترخيص ــ

ويتلو بعض آيات الكتاب

---

1. مطر، أحمد، ديوان الساعة، ص25، ط1، لندن.

كان طفلا

ولذا لم يتعرض للعقاب

فلقد عزره القاضي

وتاب ! [1]

فالمفردات: (يصلي، يتلو، آيات، الكتاب، عزره، تاب) كلهـا تعبيـرات ذات دلالات دينية استخدمها الشاعر بعد أن حورها وفق رؤية خاصة للواقع العربي المقيت.

فالإنسان العربي ملاحق ومراقب في كل خطوة يخطوها والمخبرون يلازمونه في كـل وقت حتى أصبحوا أقرب إليه من حبل الوتين، وهذه القدرة هي مـن خصوصـيات الخـالق. والحكام العرب أصبحوا آلهة ومن حقهم هذه الخصوصية، وهم يملكون الإنسـان ولهـم حـق التصرف فيما يملكون:

وأبي الحافي المدين

وأبي المغصوب من أخمص رجليه

إلى حبل الوتين

ظل ـــ لا يدري لماذا ـــ

وحده

يقبض باليسرى ويلقي باليمين

نفقات الحرب والغوث

بأيدي الخلفاء الشاردين[1]

---

1. مطر، أحمد, (1989)، إني المشنوق أعلاه، ص8، ط1, لندن.

وفي إشارة واضحة إلى المسلسل الخياني المستعر، فقد اتخذ الحكام من الصــلاة فــي القدس ذريعة لتبرير التساقط في مستنقع السلام المزعوم. والشاعر هنــا ينتقــل بدلالــة اللفــظ الحقيقية إلى معنى وفق رؤيته الخاصة ومنسجما في الوقت نفسه مع ما يتطلــع إليــه الحكــام. فالصلاة أصلا هي عمود الدين، وأجرها حق على الله، لكن صلاتهم أصبحت رمــزا للخيانــة والبيع والتنازل:

اسمعوني قبل أن تفتقدوني

يا جماعة

لست كذابا

فما كان أبي حزبا

ولا أمي إذاعة

كل ما في الأمر

أن العبد

صلى مفردا بالأمس

في القدس

ولكن (الجماعة)

سيصلون جماعة ![2]

وإذا كانت صلاة الحكام تنصرف إلى هذا المعنى فإن صلاة (واعظ السلطان) أكثر إثارة للجدل. ماذا يريد من صلاته ؟ هل يبغي الأجر وتنفيذ أوامر الله ؟ بالطبع لا. إن الــذي يرمــي

---

1. إني المشنوق أعلاه، ص 15.

2. لافتات (1) ص 19.

إليه الواعظ هو حشر هذا الدين في زاوية المسجد. ومعنى الصلاة عنده مجرد حركات رياضية، فلا خير في الصلاة التي لا تغير واقعا. وعندما يذكر بفريضة الجهاد فإنه لا يسمع. ولكي يضمن الغفران من ولي أمره. لا بد من الخروج من الملة وإعلان الولاء من جديد:

حدثنا الإمام

في خطبة الجمعة

عن فضائل الجمعة

والصبر والطاعة والصيام

وقال ما معناه:

إذا أراد ربنا

مصيبة بعبده ابتلاه

بكثرة الكلام

لكنه لم يذكر الجهاد في خطبته

وحين ذكرناه

قال لنا: عليكم السلام

وبعدها قام مصليا بنا

وعندما أذن للصلاة

قال:

نعم.. إله إلا الله [1]

ويستمر الشاعر في رسم صورة المواطن العربي من خلال قصيدته (سيرة ذاتية) فالناس أحياء أموات. أحياء يتنفسون لكنهم لا يتحركون بسبب القيود المفروضة والمتابعة المحمومة من المخبرين، حتى النملة تستطيع أن تنام طويلا طويلا تحت قدمي الشاعر ولن يمسها أذى ؛ لأنه جماد لا حراك فيه. وفي لحظة مفاجئة يتمرد هذا الشاعر ويهتز ويعلن الولاء لله بعد أن غاب طويلا:

نملة بي تحتمي

تحت نعلي ترتمي

أمنت...

منذ سنين

لم أحرك قدمي !

لست عبدا لسوى ربي...

وربي.. حاكمي ! [2]

وقد أثبت في نهاية البحث جداول تبين مواقع التناص في كلمة مفردة لدى الشاعر وذلك في لافتاته 1 – 6 وما أصعب الكلام و وأني المشنوق أعلاه، وديوان الساعة. وقد استبعد الباحث التناص الجملي أو تناص المعنى أو ما استلهمه الشاعر من أحداث تاريخية وغيرها.

التناص المعنى مع القرآن الكريم:

---

1. لافتات (2)، ص60 – 61.
2. لافتات (6)، ص20.

لم يقتصر أحمد مطر في تضمينه على الاقتباس الجملي، بل تشيع في شعره معانٍ قرآنية توحي بتأثر الشاعر بالقصص القرآني وتعبيراته التي تتجلى روعة وإبداعا. فها هو ذا يضمن قصيدته (رؤيا إبراهيم) معالم من رؤيا سيدنا إبراهيم ـ عليه الصلاة والسلام ـ حين رأى في المنام أنه يذبح ولده وفلذة كبده إسماعيل ـ عليه السلام ـ، ولما هم بذبحه جاء الفداء بذبح عظيم {فَلَمّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يبُنَيَّ إني أرى في المَنامِ أنِّي أذبَحُكَ فانْظُر ماذا تَرَى قالَ يأبَتِ افعَل ما تُؤْمَرْ سَتَجِدُني إن شَاءَ اللهُ مِنَ الصَّابِرين * فَلمّا أسْلَما وتلَّهُ للجَبينِ * وندينهُ أنْ يإبْراهيمُ * قَدْ صدَّقْتَ الرُءيآ إنّا كَذلِكَ نَجْزي المُحسِنين * إن هذا لَهُوَ البَلؤُ المُبينِ * وفَدَيْناهُ بِذِبْحٍ عظيم }[1].

يوظف الشاعر تلك القصة في تحوير واضح ومقصود إذ يقول:

يا مولانا إبراهيم

أغمد سكينك للمقبض

واقبض أجرك من أصحاب الفيل

لا تأخذك الرأفة فيه

بدين البيت الأبيض

نفذ رؤياك ولا تجنح للتأويل

لم ينزل كبش: لا تأمل بالتبديل

يا مولانا

1. الصافات، 102 – 107.

إن لم تذبحه نذبحك

فهذا زمن آخر

يفدى الكبش بإسماعيل[1]

وهنا يعقد الشاعر مفارقة جميلة فزمن الرؤيا اليوم غير زمن إبراهيم والفداء والمفدى يختلفان، ففي الوقت الذي كان يفدى إسماعيل بالكبش أصبح العكس هو الصحيح زمن الحكام، وإذا كان إبراهيم ينظر بعين الرحمة لولده، وينفذ أوامر الله عز وجل آملا رحمة ربه ومترجيا رضاه، فإن الحاكم خال من الرحمة ينتظر رضا أمريكا، فكل شيء مختلف الرب مختلف والذابح مختلف والمذبوح كذلك وهذا زمن لا يقبل الافتداء. أي قيمة للإنسان العربي اليوم في نظر حاكمه ؟ إنه أرخص ما يملك، بل هو أكثر دونية في نظر الحاكم من الحيوان. وليت شعري كم في الوطن العربي جياع تأكل الكلاب والقطط في حين تجد في قصر الحكام ما يكفي لإطعام الشعوب شهورا وسنينا.

ويبقى الإنسان العربي عاجزا عن التصرف واتخاذ قراره السليم، فحيث ما ولى وجهه كان البطش بانتظاره، فأين المفر ؟ سؤال مطبوع فوق شفاه الشعب المستضعف، فهل سيجد للنجاة سبيلا ؟ هيهات، فكما ينعدم الفرار يوم القيامة {يَقُولُ الإنسانُ يَومَئِذٍ أيْنَ المَفَرّ * كَلا لا وَزَرَ }[2]، كذلك لا سبيل للنجاة من بطش الحاكم المستبد، وكل شيء يعلل قضاء وقدرا:

إذا شكا

يوضع في شواية سم

.. قضاء وقدر

لا درب... كلا لا وزر

1. لافتات (1)، ص50.
2. القيامة، 10 – 11.

ليس من الموت مفر[1]

ولا تقتصر حملة الشاعر على الحاكم وحسب، بل إن الشعب يتحمل أيضا جـزءا مـن المسؤولية، فهو مشتت الصفوف:

" مرصوصة صفوفنا كلا على انفراد "[2]

نوافذهم مشرعة للفساد يتسلحون بالجبن وسيلة للنجاة من بطش الحاكم الظـالم. فبينمـا كانـت الدعوة للجهاد توجه لأناس أحياء تنبض قلوبهم بالحيوية. أصبحت هذه الدعوة محط سخرية عند الشاعر لا للدعوة نفسها، بل لأناس من الأفضل لهم ومن الأنسـب أن ينـادوا (حـي علـى الجماد)[3].

وحين يتساءل الشاعر في قصيدته (إذا الضحايا سئلت) وهو توظيف واضح للمعنـى الوارد في الـنص القرآنـي { وإذا المَـوءودةُ سُـئِلَتْ * بِـأَيِّ ذَنْـبٍ قُـتِلَت }[4]، حين يتساءل عن سبب القتل الواقع في الأمة يخلص إلى نتيجة مفادها أن الشـعب هو المسؤول عن ذلك بتقاعسه وضعفه وجبنه واستكانته، فالمسؤولية تقع على عاتقه:

إذا الضحايا سُئلت

بأي ذنب قتلت ؟

لانتفضت أشلاؤها وجلجلت:

بذنب شعب مخلص

لقائد عميل ! [1]

---

1. لافتات (1) ص 132.
2. لافتات (1)، ص 74.
3. لافتات (1)، ص 76.
4. التكوير، 8 – 9.

فالملايين على الجوع والصمت والخوف تنام، وتفيق على قبح المذلة والصبر الجميـــل، يُهتك عرضها فوق الطرقات وتحتها، وبعد ذلك هم يفرشون البسط الحمراء من فيض دمـــائهم ونزفها تحت أقدام الحكام، حتى بعض الثائرين قد تحولوا مع الزمن إلى متسولين يتدرجون في سلم الفرعنة يوما بعد يوم، تحولت بطولاتهم إلى عنتريات كاذبة وجل همهـــم تعـــاطي القـــات وتخدير الشعوب:

نحن بالدهشة أولى من سوانا

فدمانا

صبغت راية فرعون

وموسى فلق البحر بأشلاء العيال

ولدى فرعون قد حط الرحال

ثم ألقى الآية الكبرى

يدا بيضاء... من ذل السؤال !

أفلح السحر

فها نحن بيافا نزرع " القات "

ومن صنعاء نجني البرتقال.[2]

لم يكن بعض الثوار المستسلمين كموسى الذي جاء مخلصا لبني إسرائيـــل مـــن ظلـــم فرعون، بل إن بعض الثوار قد شدوا الرحال للطغاة وحطوا في أحضانهم الرحال رافعين راية الاستسلام وقد فعل السحر (سحر الخيانات) بهم فعلته فأحالهم ثـــوارا متســـولين، والشـــعوب

---

1. لافتات (2)، ص 32.
2. لافتات، (2)، ص 102 – 103.

جواسيس للحكام يرصد بعضهم بعضا فلا الجار يسلم من جاره آخذا بوصية المصطفى حـول الاهتمام بالجار ورعايته لكن عميل السلطة يفهم الرعاية فهما خاصا:

فرسول الله وصى

قال: (جارك

ثم جارك

ثم جارك

هل ترى أني تحيزت

ولم أضبط من الجيران

مشبوها سواك؟

قلت لكن رسول الله

وصى بعدنا (ثم أخاك)

قال: خالفت رسول الله في العد

فسلمت أخي

من قبل أن تبرح دارك[1]

لكن ليس الناس جميعا أزلام نظام، فهناك رجال في القيد منذ سنين، القهر يحاصـرهم وهم أبد الدهر يطارد ويجرجر الواحد منهم ما بين نظام ونظام، ويعبر الشاعر عن هذه المأساة متوسلا معاني من سورة يوسف علها تنطق بما يعانيه:

سبع سنابل خضر من أعوامي

---

1. لافتات (2)، ص131 – 132.

تذوي يابسة

في كف الأمل الدامي

أرقبها في ليل القهر

تضحك صفرتها من صبري

وتموت فتحيا آلامي

يا صاحب سجني نبئني

ما رؤيا مأساتي هذه ؟

فأنا في أوطان الخير

ممنوع منذ الميلاد من الأحلام !

وأنا أسقي ربي خمرًا

بيدي اليمنى

ويدي اليسرى تتلقى أمر الإعدام !

وأرى ملك الموت يجرجر روحي

أبد الدهر

ما بين نظام ونظام [1]

1. لافتات (2)، ص 169 – 170.

فيما يتعاون على قتل المواطن أكثر من جهة، فقسم يقتله أصحاب الفيل وقسم تقتله إسرائيل، وقسم تقتله أنظمة الردة التي تحمل هوية عربية وقلبا مشبعا ومليئا بالحقد على الشعوب:

الناس ثلاثة أموات في أوطاني

والميت معناه قتيل

قسم يقتله " أصحاب الفيل "

والثاني تقتله إسرائيل

والثالث تقتله عربائيل[1]

وهنا استلهام واضح في إشارته إلى أصحاب الفيل، فأصحاب الفيل هم أنفسهم في كل زمان، والمعنى يتناص مع الآية من سورة الفيل: { أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ }[2]، فهم عنوان للظلم الخارجي الذي يجتاح العالم الإسلامي على مر العصور، وإذا كان أبرهة الحبشة هو عنوان الظلم في ذلك الزمان فأمريكا هي أبرهة العصر.

إذن فالحاكم أساس البلوى التي تلحق بالشعب ولهذا نجد الشاعر يتفنن فيصفهم ويجلدهم في معظم قصائده، فهم مصاصو دماء، وهم صنف آخر من البشر، وهم مسوخ خلائق.

تلقي سورة مريم بظلالها وإيقاعها الهادئ على قصيدة " وصايا البغل المستنير " إذ تصور القصيدة بغلا يعظ بغلا فتيا غير مجرّب كان أبوه امرأ سوء وكانت أمه بغيا ويوصيه بالمحافظة على هذه الخصلة لأنه إذا ما خالف وصايا البغل الأكبر لربما يمسخه الله رئيسا عربيا:

قال بغل مستنيرٌ واعظا بغلا فتيا

---

1. لافتات (3)، ص25.
2. الفيل، 1.

يا فتى أصغ إليّا

إنما كان أبوك امرأ سوء

وكذا أمك قد كانت بغيا

أنت بغل

يا فتى.. والبغل نغل

فاحذر الظن بان الله سواك نبيا

يا فتى... من أجل أن تحمل أثقال الورى

صيرك الله قويا

يا فتى... فاحمل لهم أثقالهم ما دمت حيا

واستعذ من عقدة النقص

فلا تركل ضعيفا حين تلقاه ذكيا

يا فتى... احفظ وصاياي

تعش بغلا

وإلا

ربما يمسخك الله... رئيسا عربيا[1]

والمفارقة هنا تكمن في أن مريم ــ رضي الله عنها ــ يعترف الأعداء قبل الأصدقاء بعفتها وطهارتها بالرغم من هذا الاتهام الموجه لها اعتمادا على المحسوس وضعفا في الإيمان. والإنسان بطبيعته يركن إلى المحسوس في تفسير الأشياء لأنه إنسان وهكذا يتكرر مع السيدة عائشة ــ رضي الله عنها ــ وكثيرون هم الذين سقطوا في مستنقع حادثة الإفك.

---

1. لافتات (5)، ص 76 – 77.

في حين تجد الحكام بالرغم من الصداقة المزعومة والموبوءة بالغدر والخيانة يعترفون بوضعهم الطبيعي، فهم أبناء بغايا وآباؤهم أمراء سوء ولولا ذلك لما استمر حكمهم.

فالاستمرارية مرهونة بحفظ الوصايا والاستمرار بالظلم والاستبداد.

وحين يجتاز الشعب تلك الخطوة، ويصعر للحاكم خده، ويهوي بالفأس فوق هامة اللات، حينئذ يكون قد وضع يده على الجرح وخط أول سطر في سفر التغيير الشامل.

ويبقى الشعب مالكا أداة الرفض والتغيير ولهذا نجد الشاعر يفتخر أيما افتخار بالشعب الرافض للاحتلال في فلسطين، إنهم في نظره الحق المتبقي في واقع كله أباطيل:

أهل الضفة... انتم حق

وجميع الناس أباطيل

أنتم خاتمة الأحزاب

وأنتم فاتحة القرآن وأنتم إنجيل الإنجيل

يا من تعتصمون بحبل الله جميعا

وبأيديكم حجر من سجيل

سيروا... الله يوفقكم [1]

إنها الحجارة أداة الرفض، وإنه الاعتصام بحبل الله وبعدها سيكون النصر نهاية المطاف { وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا }[2] وحين تتحد الصفوف ويكون الجميع على قلب رجل واحد فإن الحجارة تتحول سلاحا مقدسا يهزم أصحاب الفيل وكل الغزاة.

---

1. لافتات (3)، ص149.
2. آل عمران، 103.

والعصمة بحبل الله تقتضي النجاة. وما خاب من اعتصم بحبل الله لأن "الاعتصام مستعار للوثوق به والاعتماد عليه "[1]، وعليه فإن هذا الشعب الذي اعتصم بحبل الله ستتحول حجارته إلى سجيل. لها من القداسة ما يرد كيد الغزاة وعدوانهم.

ويستلهم الشاعر الصورة التي رسمها القرآن الكريم لفرعون وطغيانه وبطشه يذبح أبناء بني إسرائيل ويستحيي نساءهم تراه يحرض الشعوب أن تلقي حبالها أفاعي إلى أفئدة الحكام تسعى، يريد من الشعب أن يستيقظ من رقاده وينهي من حياته ظاهرة الفراعنة:

ألقه أفعى

إلى أفئدة الحكام تسعى

وافلق البحر

وأطبقه على نحر الأساطيل

وأعناق المساطيل

وطهر من بقاياهم قذارات الزبد

إن فرعون طغى، يا أيها الشعر

فأيقظ من رقد

قل هو الله أحد

قل هو الله أحد

قل هو الله أحد[2]

وهنا دعوة صريحة من الشاعر للثورة على فراعنة العصر وأي ثورة ! إنها ثورة التوحيد، والتناص هنا ليس عبثا. ذلك أن فرعون ادعى الألوهية وسورة الإخلاص تمثل "الأحدية بكل معانيها فهي عقيدة للضمير ومنهج للحياة الإسلامية بكل خطوطها، إنها حقيقة

---

1. شرح أبي السعود، ج3، ص66.

2. إني المشنوق أعلاه، ص 36- 37.

الإسلام."[1] وكأن الشاعر أراد من هذا التضمين أن يدعو الناس إلى الإدراك سريعا أن فرعون ما هو إلا طاغية مستبد مصيره الهلاك وأن التوحيد لا ينبغي إلا لله ــ جل وعــلا ــ، وإذا مــا آمن الناس بهذه الحقيقة فلا مجال لوجود آيات أخرى. وهذا ما يجعل من المهمة أمرًا يسيرًا.

الفصل الثاني

التناص مع الحديث الشريف لفظا أو معنى

1. قطب، سيد، (1982)، في ظلال القرآن، ج6، ص 4002، ط10، دار الشروق، بيروت، لبنان.

التناص مع الحديث الشريف لفظا أو معنى:

تكثر في نصوص أحمد مطر الشعرية الإحالات إلى الخطاب الديني والتفاعل معه من خلال توظيف بعض الأقوال المأثورة للرسول ــ صلى الله عليه وسلم ــ في أثناء نصوصه وذلك لارتباط الشاعر العميق بروح الدين الإسلامي، ففي معرض حديثه عن المسؤولية التاريخية للحكام عن ضياع الحقوق الإسلامية والتفريط فيها وظف الشاعر الحديث الشريف " كلكم راع وكلكم مسؤول عن رعيته، الأمير راع وهو مسؤول، والرجل راع على أهله وهو مسؤول، والمرأة راعية على بيت زوجها وهي مسؤولة، ألا فكلكم راع وكلكم مسؤول "[1]. فيقول الشاعر:

زعموا أن لنا

أرضا، وعرضا، وحمية

وسيوفا لا تباريها المنية

زعموا...

فالأرض زالت

ودماء العرض سالت

وولاة الأمر لا أمر لهم

خارج نص المسرحية

كلهم راع ومسؤول

عن التفريط في حق الرعية !

---

1. البخاري، محمد بن إسماعيل، (1993)، الصحيح (فتح الباري)، كتاب النكاح، باب قو أنفسكم وأهليكم نارا، حديث رقم 5188، ج10، ص317، تحقيق وتعليق الشيخ عبد العزيز بن عبد الله بن باز، دار الفكر، بيروت، لبنان.

وعن الإرهاب والكبت

وتقطيع أيادي الناس

من أجل القضية [1]

والتناص هنا واضح، لكن المفارقة تكمن في أن الحديث جاء ليحذر وينبه قبل الوقوع والسقوط، وذلك من أجل الحيطة. في حين استلهم الشاعر هذا المعنى، لا ليحذر وينبه، وإنما لإقرار التهمة، ذلك أن التفريط وقع وانتهى. وفي موضع آخر من مواضع هذا التناص يضمن الشاعر قصيدته " أرجوزة الأوباش " الحديث الشريف " وفروا اللحى وحفوا الشوارب "[2]. فيقول الشاعر:

قادتنا أنصاب

أشرفهم نصاب

في حربهم نُصاب

وواجب الواعظ قول الواجب

ترمى لنا في الباب

مواعظ الأرباب

قل يا أولي الألباب

قصوا من الجلباب

واعفوا اللحى... وقصروا الشوارب[3]

---

1. لافتات (2)، ص74.
2. صحيح البخاري، ج4، ص39. وهنا تناص لفظي مع الحديث الشريف" أحفوا الشوارب وأعفوا اللحى"
3. لافتات (6)، ص 58 – 59.

وهنا يستغل الشاعر هذا المعنى ويوظفه في موضع السخرية من الحكام، فهم لا يحملون من هذا الدين إلا شكله ورسمه وفي جوهرهم قادة ذل وخسارة وهزائم، والأمة دائمـــا تصـــاب بهم.

ويعزز هذا المعنى في قصيدته " أسباب النزول " فالشرعة الغراء لم تكـــن مـــن أجـــل إطلاق اللحى وحف الشارب ولا من أجل الدشداشة القصيرة ولا السواك فقـــط، وإنمـــا كانـــت لتزلزل عروش الطغاة فهي حرب عليهم، كما كانت حربا على فرعون وهامان وجنودهما:

فإذا كان

فرعون حبيب الرحمن

والجنة في يد هامان

والإيمان من الشيطان

فلماذا نزل القرآن ؟

ألكي يهدينا مسواكا

نمحو فيه من الأذهان

بدعة معجون الأسنان ؟

أم ليفصل (دشداشات)

تشبه أنصاف القمصان ؟

ألذلك قد أنزل ؟ كلا... [1]

---

1. لافتات (6)، ص 36 – 37.

والمسواك هنا يتناص في لفظه مع ما نقل عن رسول الله ــ صلى الله عليــه وســلم ــ أنه " إذا قام من الليل يشوص فاه بالسواك "[1].

لكن المفارقة هنا أن الشاعر استخدم ذلك في موضع السخرية من الحكام الــذين أرادوا من هذا الدين مسواكا ودشداشة ولحى. وهو ما يتعارض مع جوهر الإسلام ورسالته.

ويقع الشاعر في حيرة من أمره. لا يستطيع فيها تصنيف الحاكم تحت أي اسم أو مسمى ويسأل ويكرر السؤال دون جدوى من الإجابة، فربما يكون الحاكم جنيا أو بعرة شــاة أو شــيخ أنابيب، ويعترف أخيرا بأنه لغز، وبما أنه لغز فهو قدر من الله يفعــل الله مــا يشــاء ولا راد لقضائه:

إنه لغز عجيب ؟

ليس عندي أي حل

يفعل الرحمن ما شاء

وما شاء فعل

ضعه في جيبك

حتى يفتح الله علينا..

أو يوافيه الأجل ![2]

وهنا يعمد الشاعر إلى الالتفاف حول الدلالة الأولى ليحملها دلالات تتفــق ورؤاه. فقــد استلهم الشاعر دلالة الحديث الشريف: " المؤمن القوي خير من المؤمن الضعيف وفي كل خير احرص على ما ينفعك واستعن بالله، ولا تعجز وإن أصابك شيء فلا تقل لو أني فعلت كذا وكذا

1. صحيح البخاري، ج1، ص 55.
2. لافتات (3)، ص 64.

ولكن قل قدر الله وما شاء فعل فإن لو تفتح عمل الشيطان "[1]، استلهمها وأضفى بها على شعره دفقة فنية ولغوية من شأنها أن تزيد المعنى الذي أراد وضوحا وقيمة أدبية.

ويظل الشاعر في زحمة الأسى يردد قناعته بضرورة التغيير، مؤكدا أن الثورة على الأنظمة هي السبيل الأقصر للتخلص من وباء الحكام فالشتم طوال الدهر لن يجدي ولا بد من إشعال عود ثقاب في عروش تلك الأنظمة، وعلى الشعب أن يغسل (غسيل المخ) الظلم الذي مارسته الأنظمة بحقه وأن يصوم عن الاستماع لإذاعة النظام فهي إذاعة مسممة مشككة للشعب مخدرة، موظفا الحديث النبوي الشريف " ما أسكر كثيره فقليله حرام "[2] فهذه هي بداية التغيير:

تريد أن تمارس النضال

تعال

كل كثير مسكر... قليله حرام

فأعلن الصيام عن إذاعة النظام

وأعلن الصيام عن صحافة النظام

وأعلن التوبة ألف مرة

عن خطب الحكام

واستغفر الله عن عمر مضى

صدّقتَ فيه مرة وسائل الإعلام[3]

---

1. مسلم، ابن حجاج، الصحيح، ج4، ص 2052، حديث رقم 2664، تحقيق وتعليق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، د. ت.
2. الحافظ، أبو داود سليمان بن الأشعث السجستاني،(1994)، السنن، المجلد 3، ص 326، رقم الحديث 3681، تحقيق صدقي محمد جميل، دار الفكر،، بيروت، لبنان.
3. لافتات (3)، ص 128 – 129.

فالشاعر هنا يحيل الخطاب الديني ودلالته بعد التفاعل معه من خلال إقامة علاقة جدلية ثم الانتقال بدلالة هذا الخطاب إلى حيز معنوي آخر، يوظفه خدمة لنصه الشعري. وكل ما يحمل هذا النص من دلالات في الحرمة القاطعة لأي نوع مسكر. نرى هذا المعنى يتجسد بحركة الاستماع إلى كل ما يتصل بالنظام الرسمي، فالضرر واقع في الحالتين سواء كان في السكر أو في الاستماع.

ثم تحين ساعة الصفر. ولا بد من إعلان الثورة. والناس جميعهم مطالبون بذلك فلا يمكن لهم السكوت عن المنكر. وهنا يستوحي الشاعر معنى الحديث الشريف: " من رأى منكم منكرا فليغيره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقلبه وذاك أضعف الإيمان "[1]، يستوحيه ويضمنه في شعره فيقول:

آن النشور الآن

بأغلظ الأيمان واجه أغلظ المآسي

بقبضتيك حطم الكراسي

أما إذا لم تستطع

فجرد اللسان

قل: يسقط السلطان

أما إذا لم تستطع

فلا تدع قلبك في مكانه

لأنه مدان

فدقة القلب سلاح بارد

---

1. صحيح مسلم، ج1، كتاب الإيمان، ص69، حديث رقم 78.

يتركه الشجاع بعد موته

تحت يد الجبان

لكي يداري ضعفه

بأضعف الأيمان[1]

" فالحديث بمعانيه وكلماته يتخلل القصيدة، والكلمات (بقبضتك، إذا لم تستطع، اللسان، إذا لم تستطع، قلبك، أضعف الإيمان) تتداخل مع كلمات الحديث وتتناص معها "[2].

ويؤكد الشاعر بعد ذلك أنه لا مكان لمصطلح النفاق في قاموسه، وإن دعاه إلى ذلك الآخرون. ففي قصيدته (لن أنافق) يستوحي الشاعر معنى القول المأثور للرسول ــ صلى الله عليه وسلم ــ عندما كان يحاوره عمه أبو طالب من أجل التخلي عن الدعوة الإسلامية خوفا عليه من قريش: " والله لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في يساري على أن أترك هذا الأمر حتى يظهره الله أو أهلك فيه ما تركته "[3]، يستوحيه ويضمنه في قوله:

نافق

ونافق

ثم نافق، ثم نافق

لا يسلم الجسد النحيل من الأذى

إن لم تنافق

نافق...

---

1. لافتات (2)، ص 29 – 30.
2. عناصر الإبداع الفني، ص 168.
3. ابن هشام، أبو محمد عبد الملك المعافري، السيرة النبوية، ج1، ص 240، تعليق طه عبد الرؤوف سعد، دار الجيل، بيروت، لبنان، د. ت.

فماذا في النفاق

إذا كذبت وأنت صادق ؟

هذي مقالة خائف

متعلق، متسلق

ومقالتي: أنا لن أنافق

حتى ولو وضعوا بكفي

المغارب والمشارق[1]

قضي الأمر عند الشاعر. كما كان قد قضي عند رسول الله ــ صلى الله عليه وسلم ــ. والثبات في الموقف من سمة الشاعر. ولم يوظف التضمين هنا إلا للإقتداء برسول الله. وحجم المأزق في كلا الموقفين يتناسب والألفاظ المستخدمة مع فارق في التشبيه.

ويبقى الشاعر في تأثر واضح بالحديث الشريف, فهو لا يكتفي بالأحالة إليه, وإنما يستنزله في نصه الشعري ويستنسخ منه وجوها عديدة للدلالة والصورة والبيان.

وحسبنا ما ذكرناه من مواقع يتناص فيها شعره مع الحديث الشريف[2].

---

1. لافتات (2)، ص38 – 39.
2. انظر, مطر, أحمد, (2001)، الأعمال الشعرية الكاملة, لندن. ص (461، 462، 475، 482), ولافتات1, ص137, ولافتات2, ص(60, 103, 118, 119، 130، 131، 192, 193), ولافتات3, ص (128، 129) ولافتات4, ص (93، 113، 157, 158) ولافتات5, ص (37، 76) ولافتات 6، ص (23، 163, 164).

الفصل الثالث

استدعاء شخصيات تراثية وأحداث تاريخية ذات بعد ديني

- استدعاء شخصيات تراثية ذات بعد ديني
- استدعاء أحداث تاريخية ذات بعد ديني

استدعاء شخصيات تراثية ذات بعد ديني:

لم يقتصر "مطر" على القرآن الكريم والحديث في المحاكاة والاستفادة والتوضيح،وإنما أدخل التاريخ الإسلامي وما يتصل به من شخصيات ــ سلبية كانت أم إيجابية ــ في شعره، وجعلها (الأحداث، والشخصيات) مرموزة وموحية في محاولة منه لإعادة قراءة التاريخ ومن ثم توظيفه بصورة انتقائية هادفة، غالبا ما يرى فيها تجسيدا لمواقف بطولية، ترسم منهجا واضحا لقانون القيم الدينية والأخلاق، هذا من جانب، ومن جانب آخر يرسم صورة لقوى الشر المتجددة في غير زمان، وغير مكان من هذا العالم الإسلامي. لذلك فإن "الأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية"[1]

ومن جهة أخرى فإن الشخصية التراثية المرجعية الأصيلة يمكن أن تتغير دلالتها عند الاستدعاء، فدلالتها غير ثابتة، "ويدلل على هذا إمكان استدعاء مبدع واحد لشخصية تراثية معينة، في سياقات مختلفة، للدلالة على معان متعددة "[2] وهذا ما سيتضح عندما نقوم بتحليل نصوص شعرية يكون فيها التناص مخالفا أو معاكسا للمعنى المرجعي الأصلي، في موضع لاحق من هذا الفصل.

يستدعي الشاعر في قصيدته (ورثة إبليس) شخصية ذات رمزية بطولية، لها أثرها في التاريخ الإسلامي وذلك باستخدام آلية اللقب فيقول:

فكلما نام العدو بينكم

رحتم تقرّعونه

لكنكم تجرون ألف قرعة

1. زايد، علي عشري، (1997)، استدعاء الشخصيات التراثية، ص120، دار الفكر العربي، مدينة نصر، القاهرة، مصر، د. ت.

2. مجاهد، أحمد، (1998)، أشكال التناص، ص 191، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

لمن ينام دونه!

وغاية الخشونة

أن تندبوا:

قم يا صلاح الدين قم

حتى اشتكى مرقده من حوله العفونة

كم مرة في العام توقظونه؟

كم مرة على جدار الجبن تجلدونه؟

أيطلب الأحياء من أمواتهم معونة؟!

دعوا صلاح الدين في ترابه

واحترموا سكونه

لأنه لو قام حقا بينكم

فسوف تقتلونه[1]

وللقب هنا دلالة يعجز الاسم المباشر عن الوفاء بها، فإذا كان الاسم المباشر في اللغة "يدل على الذات وحدها"[2] كإشارة تعيين، فإن اللقب يحمل إشارة مزدوجة (توصيف + تعيين)[3] في آن واحد.

---

1. لافتات1، ص89.
2. ابن عقيل، بهاء الدين العقيلي،(1964)، شرح ألفية ابن مالك، ومعه كتاب منحة الجليل، ط.14، ج1، ص120، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان.
3. أشكال التناص ص28.

من هنا نرى أن الشاعر لم يستخدم الاسم المباشر ــ وهو الفرع الأول من فروع العلم الثلاثة [1]ــ لم يستخدمه عند الاستدعاء. لأن هذا الاستدعاء وبهذه الآلية، من شأنه أن يحدث اللبس وقد يختلط الأمر. فلو قال: قم يا يوسف قم، دعوا يوسف في ترابه، لما أوحى هذا الاسم المباشر إلى ذهن المتلقي، ما يريده الشاعر من قصد، وحتى وإن لم يلتبس الأمر على الخاصة من القراء فإنه يلتبس على عامتهم، ونحن نعلم أن هذا الشعر وما كان على شاكلته ما قيل إلا ليخاطب السواد الأعظم من الناس قبل الخاصة.

وشخصية صلاح الدين هي صورة جزئية من النص، لأنها لا تشغل سوى مساحة جزئية من النص الكلي، فهي شخصية مساعدة، غير مثيرة لم يستدعها الشاعر لذاتها، بقدر ما قصد من تعريض بهؤلاء الذين ينتظرون من الأموات نصرا. وهنا يحدث الشاعر مفارقة تتمثل في أن هذه الشخصية لها دوران، دور سلبي لا تستطيع أن تلبي معه نداءات المستغيثين للنصرة، بالرغم من أن هؤلاء لم تكن نداءاتهم صادقة، لأنه لو قام حقا بينكم، فسوف تقتلونه.

ودور إيجابي استدعاه الذهن، تمثل في الاستغاثة التي أطلقتها الفتاة المقدسية المسلمة ناثرة شعرها وشِعرها بين يدي صلاح الدين طلبا للنصرة، والإغاثة، ملبيا صرخاتها قاصدا بيت المقدس محررا إياه من براثن الصليب الذي لم يدعه أحد، فكان ضيفا ثقيلا، في الوقت الذي قام هؤلاء الحكام يدعونه جهارا نهارا من خلال المؤامرات على القضية الإسلامية.

وفي موضع آخر يستخدم الشاعر آلية القول عند استدعائه للشخصية التراثية فيقول:

لا تنادوا رجلا

فالكل أشباه رجال

وحواةٌ

أتقنوا الرقص على شتى الحبال

---

1. انظر، ابن عقيل في شرحه، ج1،ص 62، 121، عند حديثه عن أقسام العلم الثلاثة (الاسم المباشر، اللقب، الكنية)

ويمينيون أصحاب شمال

يتبارون بفن الاحتيال[1]

والقول المستدعى هو لعلي بن أبي طالب ــ رضي الله عنــه ــ وذلــك فــي خطبتــه الشهيرة، بعدما أغار سفيان بن عوف الأزدي على الأنبار، حيث أن الناس تقاعسوا في الــدفاع عن أنفسهم معطلين فريضة الجهاد، متثاقلين إلى الأرض، فكانت خطبته فيهم، لحضــهم علــى الجهاد، وكان منها ما استدعاه الشاعر ووظفه خدمة لنصه "يا أشباه الرجال، ولا رجــال، ويــا أحلام الأطفال وعقول ربات الحجال..."[2]فالنص هنا يتفاعل مع النص المرجعي الأصيل، كمــا أنه يستدعي على الفور شخصية علي بن أبي طالب رضي الله عنه، والشاعر ــ هنا ــ يجعــل من القول المستدعى بؤرة للنص ومركزه، وذلك من خلال توظيف النص المرجعي لبيان حــال الحكام، فهم جبناء ينفي عنهم صفة الرجولة، فلا حاجة للاستغاثة بهم. فالتناص هاهنــا تنــاص تآلف، إذ أن المعنى الدلالي في كلا النصين واحد ويؤدي نفس الغرض والقصد، وما أداه النص المرجعي من دلالة، أداه النص في أبعاده المعاصرة.

وفي قصيدته (وردة على مزبلة)، يستدعي الشــاعر بآليــة العلــم شخصــيات دينيــة وتراثيــة،

لها أهميتها في ذهن المتلقي الجمعي فيقول:

قدت يا سادة.. لكن

لم أقد إلا ظلالي!

لم يكن شعبي حيالي.

---

1. لافتات2، ص4.

2. الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر، البيان والتبيين، ج2، ص54، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان.

قذف الوالي له قطعة إعلان جهاد

فارتمى منشغلا عني بتقليب السؤال:

هل نسميه صلاح الدين

أم ندعوه قعقاعا

أم الأنسب أن يدعى (أبا زيد الهلالي)؟[1]

والشاعر هنا يستدعي بأقسام العلم الثلاثة المعروفة وهي الاسم المباشر واللقب والكنية لشخصيات متعددة، فهو يستدعي باللقب صلاح الدين الأيوبي كونه الأكثر شيوعا في أذهان الناس وفي الوقت نفسه يستدعي بالاسم المباشر القعقاع بن عمرو كون الاسم أكثر شهرة من اللقب أو الكنية، في حين يستدعي شخصية جاهلية بالكنية، حيث أن الكنية أكثر شيوعا بين الناس.

ومن الملاحظ أن ما يجمع بين هذه الشخصيات هو الشجاعة والقوة، فشخصية صلاح الدين تستدعي انتصاراته في حطين، وشخصية القعقاع تستدعي بطولاته الخارقة في الفتوحات الإسلامية في اليرموك والقادسية، وشخصية أبي زيد الهلالي تستدعي البطولات الأسطورية وأحيانا الخرافية التي رسمت له في الوعي الجمعي لدى الناس.

ونلاحظ أن الكثافة التكرارية، في استدعاء الشخصيات، لها أثرها في نفس المتلقي، والتكرار هنا هو تكرار معنى، وليس تكرار لفظ، إذ أن هؤلاء اكتسبوا مواقعهم عند الناس من خلال بطولاتهم وما قاموا به من معجزات، كان لها بالغ الأثر في النفوس، والشاعر هنا استطاع أن يوظف هذه الشخصيات من خلال هذه الكثافة التكرارية للمعنى خدمة لنصه بما ينسجم مع تطلعات القارئ أو المتلقي، إلا أن هذا التوظيف كان عكسيا، إذ استدعى هذه الشخصيات في مجال التهكم على الحكام وعلاقاتهم بالشعوب، عندما تحتار وتقاسي في سبيل خلع الأسماء والألقاب والكنى على حكامهم لمجرد تصريح هنا وتصريح هناك، إذ أن هؤلاء

1. لافتات5، ص67 – 68.

الحكام لا يملكون سوى بضاعة الكلام الرخيص، فالتناص هنا تناص تخالف ليس الهدف منه المعنى الظاهر، وإنما استدعاء المعنى المقابل الذي يذهب بعيدا، بقدر ما تلاقي هذه الشخصيات المستدعاة احتراما وتبجيلا وإجلالا لدى القارئ في مخزونه الجمعي.

من هنا كانت الفكرة الرئيسة لهذا الاستدعاء، تقوم على قلب وتحويل البطولة والشجاعة، إلى غاية في التخاذل والسقوط بعدما جردها الشاعر من الصفات الحقيقية، وأصبحت تجسيدا لحكام استطاعوا أن يفقدوا هذه الشخصيات مكانتها الحقيقية في هذه المساحة النصية، من النص لدى الشاعر، فالعلاقة القائمة بين هذه الشخوص والحكام علاقة تضاد وتخالف.

أما في قصيدته (فتوى أبي العينين) فكان استدعاء الشاعر للشخصيات، مختلفا تماما، فإذا كان الشاعر يستدعي شخصيات بأسمائها، وكناها وألقابها، فالشخصية المستدعاة هنا هي الواقع المعاش والزمن والأحداث التي تحمل دلالة دينية، كانت تشهد ــ كما يرى الشاعر ــ صراعا مذهبيا مقيتا تجعل من أتباع هذه المذاهب يكفرون بعضهم البعض، لمجرد اختلاف في الرأي انتصارا للرؤية والمذهب. وهذا تبرير كاف لقتل الآخرين وإقامة الحد عليهم.

فالشاعر هنا يستدعي واقعا معاشا، يحاول من خلاله تبيان الواقع الذي يتكرر باستمرار، بأحداثه ومآسيه. فيقول

ــ يا أبا العينين... ما فتواك في هذا الغلام؟

* هل دعا ــ في قلبه ــ يوما إلى قلب النظام؟

ــ لا

* وهل جاهر في التفكير أثناء الصيام؟

ــ لا

* وهل شوهد يمشي للأمام؟

ــ لا

* إذن صلى صلاة الشافعية

ـــ لا

* لنفرض أنه نام

وفي النوم رأى حلما

وفي الحلم أراد الابتسام

ـــ لم ينم منذ اعتقلناه

إذن متهم دون اتهام

اقطعوا لي رأسه

ـــ لكنه قام يصلي

* هل سنلغي الشرع

من أجل صلاة ابن الحرام؟!

صدرت فتوى الإمام:

"يقطع الرأس

وتبقى جثة الوغد تصلي

آه... يا للي

والسلام!"[1]

---

1. لافتات5، ص 88 – 89.

والحقيقة أن الشاعر لم يوفق في هذا الاستدعاء، كونه استدعى واقعا لا يمكن إضفاؤه على واقعنا المعاصر.

نحن نسلم بذلك الصراع المذهبي المقيت، من أتباع المذاهب الجهلة، لا من أصحابها. إذ أن الشاعر يبالغ في رسم صورة مأساوية، وكأنها حرب سجال فيها الرابح والخاسر، وهذا ليس صحيحا. وفي المقابل لا يمكن لنا أن ننفي الظاهرة كلية، فلكل مذهب أنصاره ومريدوه، وهؤلاء فيهم الغث والسمين، فمن المنطقي أن تحدث الخلافات والاجتهادات، عند من يبحث عن الحقيقة، والتوجه الصادق، ومن المنطقي أيضا أن تحدث المشاحنات والسباب أحيانا عند الجهلة من مريديها، ويدعم ذلك كله، إذا عرفنا أن الذين أصلوا هذه المذاهب ــ واعني الأئمة الأربعة ــ (أبو حنيفة، وأحمد بن حنبل، ومالك، والشافعي) رحمهم الله، قد تتلمذ بعضهم على بعض وربما لازمه حتى مماته.

وإذا سلمنا بمقصدية الشاعر (حول الخلاف المذهبي) قديما، بسبب الاجتهادات والآراء، فأنها لن تكون بأية حال سبب خلافنا مع حكامنا.

فالخلاف ليس اختلاف اجتهادات، وإنما حرب معلنة من الأنظمة على شعوبها فهم الثعالب والمتجبرون والمتسلطون، والناس الضحايا والشياه المسلوخة التي تمتن وتحمل الجميل، فأي مشابهة، يمكن للشاعر أن يقيمها ويبنيها بين الواقعين.؟!

قد نلمس للشاعر عذرا في محاولته الكشف عن مدى الاستهتار لنظم الحكم في خلعهم التهم الواهية على من عارضها أو على الناس عموما، فصلاة الشافعية ليست تهمة، تجرم صاحبها لتؤدي به إلى الهلاك، ثم القتل وهذه محاولة موفقة في الكشف عن مدى التسلط والتجبر لدى الحكام، فهم يبحثون عن كل شيء من شأنه أن يكون وسيلة يتلذذون بها في عذابات الشعوب وآهاتها.

وفي قصيدته (الغزاة) يواصل الشاعر استدعاءه للشخصيات فكانت شخصيته هذه المرة، الشخصية المسلمة بشكل عام، فقد رسم لنا من خلال النص الشعري في القصيدة ملامح هذه

الشخصية، فأصبحت محورا للنص كونها تمتد على مساحة واسعة من القصيدة[1] وفي أكثر من حركة[2]فالنص يتكون من ثلاث حركات، تشغل الشخصية في كل منها مساحة واسـعة: ففـي الحركة الأولى من القصيدة:

والأصوليين قوم لا يحبون المحبة

ملأوا الأوطان بالإرهاب

حتى امتلأ الإرهاب رهبة[3]

وتستمر هذه الحركة لتسعة وعشرين سطرا، كلها تتحدث عن الشخصية الإرهابيـة أو الأصولية، وما سببته من مآس للأمة، وفي الحركة الثانية يبدؤها بقوله:

يستفزون الحكومات

وإن فزّت عليهم

جعلوا الحبة قبة[4]

وتستمر هذه الحركة لواحد وعشرين سطرا، تتحدث كذلك عن هذه الشخصية.

ثم الحركة الثالثة وتتكون من تسعة أسطر يبدؤها بقوله:

الأصوليون آذونا كثيرا

وافتروا جدا

---

1. تكون الشخصية محورا للنص عندما تمتد على مساحة واسعة من القصيدة في أولها ووسطها وآخرها. انظر أشكال التناص، ص 263.

2. يقوم بعض النقاد عند تحليله لقصيدة الشعر الحر بتقسيمها إلى حركات وذلك اعتمادا على معايير يضعها الناقد بنفسه. كالاعتماد مثلا على موضوع يجمع بين مجموعة من السطور أو طول القصيدة وقصرها أو ربما تكون مقسمة إلى حركات من قبل الشاعر نفسه. انظر أشكال التناص حيث يقسم أحمد مجاهد بعض القصائد عند تحليلها إلى حركات.

3. مطر، أحمد،(2001)، الأعمال الشعرية الكاملة، ص326، لندن.

4. المرجع السابق، ص327.

ولم يبقوا على الدولة هيبة[1]

فالشاعر يرسم لنا ملامح الشخصية من خلال عملها، فهي إرهابية، تملأ الوطن إرهابا، وتسبب النكبة تلو النكبة، وتستفز الحكومات، وتفتري كثيرا.

ثم من خلال شكلها ومظهرها الخارجي:

واحد: يقرأ في المسجد خطبة!

واحد... يشرح بالقرآن قلبه!

واحد... يعبد ربه!

واحد... يحمل مسواكا مريبا!

واحد... يلبس جبة[2]

هذه هي ملامح الشخصية التي أراد الشاعر استدعاءها، وهو هنا يحدث تناصا تخالفيا. أراد من خلاله الكشف عن مكنون وحقيقة الحكام. فالحكام يبحثون عن وسيلة يخلون بها مسؤولياتهم عن النكبات والنكسات، وما آلت إليه شؤون الناس من احتلال وضياع للحقوق، وحرمان وفقر، وهم بهذه المحاولات وعندما يضعون اللوم على هذه الشخصيات، يحاولون أن يصرفوا الأنظار عن عجزهم المطلق في مواجهة التحديات التي تجتاح الأمة، لذلك استطاع الشاعر أن يوظف ما استدعاه من خلال التعريض والكناية بالحكام، وإن أي اتهام يوجهه هؤلاء إلى شخصية لا حول لها ولا قوة من شأنه أن يستدعي دلالات نقيضه تماما. فكل ما كالوه من اتهامات واهية هم أولى بها وهي ألصق بهم.

فالشخصية لم تكن صاحبة القرار ولم يكن لها أي وجود يهدد، أو يستفز، والجميع يدرك مدى العلاقة الحقيقية بين الحكام ورعاياهم، أنى كانت في جوهرها وشكلها.

---

1. الأعمال الشعرية الكاملة، ص328.

2. المرجع السابق، ص326.

ومن خلال آلية الاستدعاء بالقول[1] يوظف الشاعر قول الصحابي الجليل (عمر بن الخطاب رضي الله عنه) في السجال القولي بينه وبين أبي سفيان بعد أن وضعت الحرب أوزارها في معركة أحد: (قتلانا في الجنة وقتلاكم في النار)[2]

والتناص هنا تناص تخالف يصل أحيانا إلى حد التضاد، إذ أن اللفظ الذي استخدمه الشاعر والمتمثل في العبارة(نحن في النار وأنتم في الجليد)، يحمل دلالة عكسية، فالنص المرجعي المتمثل في قول الصحابي السابق، واضح الدلالة، فالشهداء المسلمون في الجنة، والقتلى الكفار في النار، علما أن المعاناة الآنية التي عاشها المسلمون أثناء المعركة تمثل نارا، ونشوة الانتصار لدى الكفار فيها تمثل جنة في الوقت نفسه، لكن الشاعر عكس المعنى من خلال اللفظ على المستوى الظاهري والدنيوي، فأصبح هو ومن معه من الشعوب في النار (نار الحكام الناتجة عن الظلم) والحكام في الجليد الذي يمثل الرخاء والرفاهية، وبالتالي الجنة (جنة الدنيا)، فالقول المستدعى هنا يتفاعل مع المساحة النصية الكلية بشكل حر، وفي نفس الوقت يستدعي حضورا ذهنيا للشخصية صاحبة القول.

وبذلك يصبح النص المستدعى ذا دلالتين؛ الأولى تتوافق والنص المرجعي في معناه الأصيل، والثانية دلالة معاكسة من شأنها استدعاء المعنى النقيض. وهو ما قاله الصحابي نصا وحرفا، كما لو ذكرنا يزيد بن معاوية، فيستدعي الذهن على الفور الحسين بن علي رضي الله عنهما، أو نذكر سعيد بن جبير، فيستدعي الذهن الحجاج بن يوسف. وهلم جرا.

وبناء على ما سبق، فإنه من الطبيعي أن تستدعي الشخصية المستدعاة شخصية أخرى مناقضة ومحاورة لها في الموقف نفسه، كأبي سفيان بن حرب ـــ رضي الله عنه ـــ.

---

1. انظر أشكال التناص، ص155، حيث يرى أحمد مجاهد أن هذه الآلية من آليات استدعاء الشخصية التراثية تتمثل في توظيف الشاعر بقول يتصل في الشخصية (سواء كان صادرا عنها أم موجها إليها) ويصلح للدلالة عليها في آن، بحيث تحمل وظيفة القول إشارة مزدوجة: الأولى تتمثل في التفاعل اللفظي الحر مع النص، والثانية تتمثل في استحضار الشخصية في ذهن المتلقي.
2. ابن كثير، عماد الدين، (2003)، البداية والنهاية، ج4، ص22، مصر، القاهرة، مكتبة الصفا، ط1، تحقيق، أحمد ابن شعبان، محمد بن عيادي.

وفي موضع آخر يستدعي الشاعر من خلال آلية القول شخصية دينية هي (الصحابي الجليل أنس بن النضر) إذ أن التاريخ الإسلامي يذكر عندما أشيع نبأ مقتل الرسول صلى الله عليه وسلم في معركة أحد ورد هذا الصحابي في قوله المشهور (وفيم بقاؤكم إذن)[1].

والشاعر هنا يوظف هذا القول فيحاول أن يضفي عليه ملامح عصرية تخدم مقصديته في النص، فهو يقول في قصيدته (أسباب البقاء):

ما عندنا خبز... ولا وقود

ما عندنا ماء... ولا سدود

ما عندنا لحم... ولا جلود

ما عندنا نقود

كيف تعيشون إذن؟!

نعيش في حب الوطن!

الوطن الماضي الذي احتله اليهود

والوطن الباقي الذي

احتله اليهود!

أين تعيشون إذن؟

نعيش خارج الزمن!

الزمن الماضي الذي راح ولن يعود

والزمن الأتي الذي

---

1. انظر، المرجع السابق، ج4، ص28.

ليس له وجود!

فيم بقاؤكم إذن[1]

لاحظ أن الشاعر من خلال هذا القول يستدعي صورة مكتملة العناصر الفنية، صورة الصحابي الجليل الذي آمن أن سر بقائه يكمن في بقاء محمد صلى الله عليه وسلم.

إن هذا البقاء الذي آمن به، هو الرسالة السماوية، ونحن نعلم أن الرسالة في ذلك الوقت لم تكتمل، وبالتالي فإن موت الرسول الكريم محمد صلى الله عليه وسلم يعني عدم اكتمال الرسالة السماوية، وبالتالي هزيمة ديانة التوحيد والعودة إلى الجاهلية، من هنا يكمن السر وراء هذا القول، ما الفائدة من وجوده بعدما رحمهم الله بالإسلام وأذاقهم حلاوته، ثم ينتزع هذا انتزاعا.

لقد فهم الصحابي أن الإسلام الحياة، وإن العودة عنه الموت والظلام، لذلك لم يعد هناك مبرر لاستمرار الحياة، إذا قبض الرسول صلى الله عليه وسلم.

هذا المشهد أدرك مكنونه الشاعر، وفسر عناصره وحاوره واستطاع بعد المحاورة أن يوظف هذا القول خدمة لنصه ومقصديته واستطاع أن يضفي عليه ملامح عصرية تتواءم وتجربته الشعرية.[2]

والمشهد السابق بكل عناصره ـــ حركاته ومقاطعه ـــ يمكن أن يكون صورة عن المشهد الفلسطيني المعاصر، وإن اختلفت الدواعي والأسباب والدلالة، لكن النتيجة واحدة، هي الفناء والموت. ذلك أن المبرر الوجودي أصبح معدوما.

فالشعب الفلسطيني لا يجد الأرض التي يعيش عليها ولا الزمن الذي يعيش من خلاله.

---

1. الأعمال الشعرية الكاملة، ص413.
2. انظر استدعاء الشخصيات التراثية، ص190، حيث يرى علي عشري زايد أن عملية توظيف الشخصية التراثية تمر في مراحل ثلاث:
   1. اختيار ما يناسب تجربة الشاعر من ملامح هذه الشخصية.
   2. تأويل هذه الملامح تأويلا خاصا يلائم طبيعة التجربة.
3. إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على هذه الملامح، أو التعبير عن هذه الأبعاد المعاصرة من خلال هذه الملامح.

إذن فالنتيجة الموت والفناء تماما، مثلما رأى ذلك الصحابي الجليل (أنس بن النضر) إذ أنة لا مبرر لوجوده بعد هدم الدين بموت الرسول الكريم عليه الصلاة السلام.

يستدعي الشاعر في قصيدته (هذا هو السبب) ومن خلال آلية القول شخصية دينيةً تتمثل بالعالم المسلم الذي يشغل موقع الإفتاء، فهو يقول:

سقمت باللوم دمي

فلقت رأسي بالعتب

ذلك قول منكر

ذلك قول مستحب

ذلك ما لا ينبغي

ذلك ما قد وجب

ما القصد من هذه الخطب؟[1]

فالأقوال (منكر، مستحب، واجب) هي ألفاظ وأحكام شرعية، ترددها دائماً شخصيات دينية وهي (الأحكام) تمثل بدورها إشارات تساعد على تحديد هذه الشخصيات، والتي تحمل بحد ذاتها، إشارات إيجابية، فهي شخصيات دينية إيجابية.

لكن الشاعر هنا ومن خلال حشد بعض العبارات ذات المدلول السلبي (سقمت باللوم دمي، فلقت رأسي بالعتب) يحاول أن يضفي على هذه الشخصيات دلالة سلبية. إذ أن هذه الأحكام أصبحت تصدر عنها كمخدر للشعوب، وذلك خدمة للحاكم، والأحكام الشرعية أصبحت سخرة يستغلها الحاكم في سبيل الحفاظ على عرشه، واستمرارية ظلمه، وأن هذه الأقوال والأحكام تفاعلت مع دلالات النص الأخرى، فأصبحت وثيقة الصلة بالخطبة التي تلقى على

1. لافتات 6، ص 119.

المنابر، وفي أية مناسبة أخرى، يحاول من خلالها الخطباء الذين يرتبطون مع الحاكم بعلاقــات مشبوهة، يحاولون منع المظلومين والمعذبين حتى من الكلام، وسلاح المنع هنا الأحكام الشرعية المؤولة لصالح الحاكم وزبانيته.

ثم يزداد الأمر وضوحا، بعدما يستدعي من خلال آلية العلم وفي نفس القصيدة وذلــك باستخدام الكنية شخصيات ذات دلالة دينية سلبية. لها تاريخها، في مواجهة الدعوة الدينية كأبي جهل وأبي لهب، وكلنا يعرف المكانة التي تستحوذ عليها هذه الشخصيات في ذهن المتلقي وقــد تعمد الشاعر استدعاءهم بالكنية، لأن الكنية هنا أكثر شهرة من الاسم المباشر أو اللقب لهــاتين الشخصيتين، فلو استدعى الشاعر عمرو بن هشام بدلا من أبي جهل، وعبد العــزى بــن عبــد المطلب بدلا من أبي لهب، لما استحضر الذهن المكانة السلبية الشريرة التي رسمتها الكنية تلك التي اشتهروا بها فيقول:

النار لا تنطق إلا لهبا

إن خنقوها بالحطب

وإنني مختلف

حد التهامي غضبي

من فرط ما بي من غضب

تسألني عن السبب؟!

هاك سلاطين العرب

دزينتان من أبي جهل وأبي لهب[1]

---

1. لافتات6، ص120،.

إن حشد هذا المجموع من العبارات بما فيها من ألفاظ ذات دلالـــة متمـــردة وغاضـــبة (النار، لهبا، خنقوها، الحطب، إلتهامي، غضبي، من فرط ما بي من غضب)، ليؤكد من جهـــة وبوضوح أنه ما عادت الكلمات والأحكام الدينية التي تطلقها الشخصيات الدينية السلبية، ما عاد لها أثر في نفسه، وهي أمام غضبه وناره لن تكون إلا حطبا يزيد هذا الغضب اشـــتعالا. ومـــن جهة أخرى فإن هذه الألفاظ تعتبر إشارات مساعدة من شـــأنها أن تكشـــف الغمـــوض حـــول الشخصية الدينية المستدعاة سابقا وتعمق من سلبيتها.

وفي قصيدته (جناية)، يواصل الشاعر استدعاءه للشخصيات التراثية، فقد استدعى، من خلال آلية العلم، شخصية تاريخية دينية ذات بعد سلبي، وذلك من خلال الفرع الثاني من فروع العلم وهو اللقب، استدعى شخصية الدجال، وللدجال دلالة واضحة المعالم في الوعي الجمعـــي، وفي ذهن المتلقي. والدجال شخصية تحدثت عنها السنة النبوية الشريفة في غير حـــديث، وقـــد أصبحت علامة على قرب يوم القيامة. والدجال شخصية سلبية وهـــي "صـــيغة مبالغـــة علـــى المستوى الصرفي من دجل والمعنى كثير الكذب. والدجال الكذاب والممـــوه بكذبـــه"[1]، إذ أن الفعل يحدث مكررا ودائما. وفيما بعد أصبح هذا اللقب ملازما لكل من يتصف بصفة الكـــذب. وهي صفة ذم. "واللقب لا يكون إلا في المدح أو الذم"[2] وهو يحمل إشارة مزدوجـــة، تتمثـــل الأولى في توصيف الذات والثانية في تعيينها[3]. يقول الشاعر:

وفجأة يا سيدي توقف الإرسال

وامتلأت صلاتنا بأغلظ الرجال

صاح بهم رئيسهم ها هو ذا الدجال

شدوه بالأغلال

واعتقلوا تلفازنا!

---

1. أنظر، اللسان، د ج ل.
2. أنظر ابن عقيل، شرح ألفية ابن مالك، ج1 ص120.
3. أنظر، أشكال التناص، ص28، حيث يرى احمد مجاهد أن اللقب يحمل إشارة مزدوجة (توصيف + تعيين)

قلت له: ماذا جنى؟!

حدق بي وقال:

تلفازكم يا ابن الزنى

على النظام بال[1]

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هل وظف الشاعر هذه الشخصية بالدلالة المرجعية الأصلية المستقرة في الذهن الجمعي لدى المتلقي؟!

لقد أصبحت هذه الصيغة الاسمية صفة تلازم كل من حاول التمويه بالكذب في معاملاته الحياتية. وإذا ما عدنا إلى النص السابق، فإننا لا نجد أية إشارة مساعدة من شأنها أن تركز المعنى الدلالي المرجعي، على العكس تماماً، فقد وجدنا من الإشارات المساعدة التي تحيل المعنى الدلالي إلى غير ذلك، فالتلفاز والإرسال والنظام كلها إشارات، توحي بمعنى يقصده الشاعر غير المعنى الأصيل، فهو كعادته (الشاعر) يحاول أن يكشف مدى المتابعة والملاحقة والإرهاب الذي تعاني منه الشعوب، فلم تعد وحدها في قفص الاتهام إنما الجماد أيضاً، وكل ما من شأنه أن يحاول الكشف عن جزء من الحقيقة، وإن كانت هذه الحقيقة تصدر عن أبواق النظام.

هذه الظاهرة عايشها الشعب الفلسطيني في خمسينيات وستينيات القرن الماضي، أيام الصراع الإعلامي، بين نظم الحكم في مصر والأردن.

وهذه الظاهرة لا تكشف عن مدى مصادرة حرية الرأي و الفكر فحسب، وإنما تتعدى إلى مصادرة حرية السمع أيضًا.

---

1. لافتات 6، ص102.

يستدعي الشاعر في قصيدته "طريق السلامة" شخصية تراثية ذات بعد ديني سلبي في الوعي الجمعي لدى القارئ. هي "الحجاج بن يوسف الثقفي" من خلال آلية القول والدور معًا فيقول الشاعر:

أينع الرأس، "وطلاع الثنايا"

وضع، اليوم، العمامة.

وحده الإنسان والكل مطايا

لا تقل شيئا... ولا تسكت أمامه

إن في النطق الندامة

أنت في الحالين مشبوه

أنت في الحالين مقتول

فمت من شدة القهر

لتحظى بالسلامة[1]

إن النص المرجعي لهذا التناص يتمثل في الخطبة المشهورة للحجاج في أهل الكوفة، وهو وال لعبد الملك بن مروان على العراق. وكان من جملة ما قال بيت الشعر المشهور:

أنا ابن جلا وطلاع الثنايا   متى أضع العمامة تعرفوني[2]

والحجاج في رؤيا الشعراء من الشخصيات التي تمثل الوجه المظلم من تاريخنا الإسلامي، حاول الشعر من خلالها امتصاص ملامحها وتحويرها ومن ثم إضفاء هذه الملامح على كل حاكم متجبر ومستبد.

---

1. لافتات 3، ص13،12.
2. أنظر ابن كثير، (2002)، البداية والنهاية،ط.1، ج9، ص7،8،مكتبة الصفا، القاهرة، مصر.

والحجاج يعد من أكثر الشخصيات استبدادا في نظرة، لذلك تراه يستدعي هذه الشخصية عند كل حديث عن ظلم وقهر لحقٍ وحريةٍ بالقوة، فكان الحجاج أصدق في نظر الشاعر في التعبير عن الواقع المعاش.

وفي قصيدته (أقزام طوال)، يستدعي الشاعر شخصية تراثية ذات مدلول ديني سلبي بوساطة الكنية، وهذه الشخصية هي (أبو رغال) وقد اشتهر أبو رغال بقصته المعروفة كدليل لأبرهة الحبشة عندما قصد الكعبة هادما، يقول الشاعر:

أيها الناس قفا نضحك

على هذا المآل

لا تلوموا "نصف شبر"

عن صراط الصف مال

فعلى آثاره يلهث أقزام طوال

كلهم في ساعة الشدة

(آباء رغال)!

لا تلوموه[1]

وهنا يختار الشاعر ما يناسب تجربته من ملامح هذه الشخصية، وهو ملمح الخيانة، إذ يؤول هذا الملمح تأويلا خاصا يلائم طبيعة التجربة لديه ويجعل من هذه الشخصية ذات دلالة متجددة من خلال إضفائه الأبعاد المعاصرة لتجربته على هذا الملمح، ثم التعبير عن الواقع المعاش من خلال هذا التأويل وهذه الأبعاد المعاصرة،فأصبح كل من يؤدي هذا الدور الخياني جديرا بأن يكون أبا رغال وإن كانوا مجموعا فهم آباء رغال. ولا بد من الإشارة إلى أن

1. لافتات 2، ص101.

الشاعر اختار الكنية لشهرتها ولم يختر الاسم المباشر أو اللقب، فالكنية تحمل إشارة ثلاثية الدلالة، فبالإضافة إلى التوصيف والتعيين أساسا فإنها تكتسب دلالة ثالثة من خلال الإضافة إذ أن الإضافة من شأنها أن تزيد اللفظ تخصيصا وتوصيفا وإن أي زيادة في المبنى تؤدي إلى زيادة في المعنى.

ولعمق السلبية والسوداوية لهذه الشخصية في الوعي الجمعي لدى القارئ يستدعيها الشاعر في مكان أخر وقصيدة أخرى. ففي قصيدته (كيف تتعلم النضال في خمسة أيام بدون معلم!). ومن خلال آليتي الدور والكنية معا يوظف الشاعر دور أبي رغال مستفيدا منه في ذم المثقف العربي ودوره في السقوط فيقول:

تريد أن تمارس النضال؟

تعال

اغسل يديك جيدا من ذلة السؤال

لدى (أبي رغال)

وكف عن قتل عيال الناس

في مقصلة قصيدة

أو خنجر مقال

معتذرا بعيشة العيال

وأخرج على ديانة الريال

وقل تبرأت أنا

من قادة بغال

وساسة بغال

وشرطة بغال[1]

لقد أصبحت شخصية أبي رغال تتكرر في غير زمان وغير مكان، ولابد من استدعائها كلما دعت الضرورة وتشابه الحال. فإذا كان الحاكم يتسلط على رقاب النـــاس بجبروتـــه فـــإن للمثقف سلاحا أنكى وخنجرا أمضى من سلاح الحاكم لأن السلاح يعجز أحيانا كثيرة عن بلـــوغ الغاية في الوقت الذي يحقق اللسان أهدافه وبقوة.

ويستمر الشاعر في تعرية الحاكم من خلال رسم صور ولوحات، يظهره فيها بصـــفاته الحقيقية، ففي قصيدته (أقزام طوال) أيضا يستدعي الشاعر لوحات فنيـــة وشخصـــيات قرآنيـــة متعددة مثل (صورة النجمة مع الهلال) وشخصية إبليس ذات الدلالة السلبية ورايـــة فرعـــون، وموسى، واليد البيضاء ثم الآية الكبرى، فهو يقول:

لا تلوموه

فهو منذ البدء ألقى نجمة فوق الهلال

ومن الخير استقال

هو إبليس

فلا تندهشوا

لو أن إبليس تمادى في الضلال

نحن بالدهشة أولى من سوانا

فدمانا

صبغت راية فرعون

1. لافتات 3، ص122.

وموسى فلق البحر بأشلاء العيال

ولدى فرعون قد حط الرحال

ثم ألقى الآية الكبرى

يدا بيضاء... من ذل السؤال

أفلح السحر

فها نحن بيافا نزرع (القات)

ومن صنعاء نجني البرتقال![1]

أن التناص الحادث من خلال هذا الاستدعاء هو تناص تضاد وتخالف، فالنجمة والهلال رمزان يجتمعان ليكوّنا صورة فنية ذات دلالة دينية عند المسلمين، في حين نرى الشاعر هنا يوظف هذه الدلالة لتصبح رمزا من رموز السقوط والذلة، التي اعتاد عليها الحكام، حكام التسوية والسلام الذين استطاعوا أن يجمعوا بين هذين الجرمين، في موعد مبكر من التقائهما، متذرعين بعد ذلك، وحال لسانهم يقول: إن هذين الجرمين تحابا وتصافحا واجتمعا، إذن فيم التقاتل بيننا، وبين اليهود، فالنجمة رمز ديني لدى اليهود، والهلال رمز ديني لدى المسلمين، إذن لم يبق لنا أي عذر، فأصحاب الأمر اصطلحوا، فمن باب أولى أن نصطلح، وهنا تحدث المفارقة والتضاد الدلالي فيما سبق، إذ أن الشاعر اعتاد على الكناية والتعريض بالحكام من خلال سحب الدلالة العكسية ومواءمتها مع حال الحكام وطبيعتهم.

أما استدعاؤه لشخصية إبليس رمز الضلال، ومن ثم فرعون رمز التجبر والطغيان، واجتماعهما يعكس حال الحكام في عالمنا العربي.

---

1. الأعمال الكاملة، ص109.

ولا بد من الإشارة لشيء مهم وهو أن كثيرا من الشعراء المعاصرين، ومنهم الشـــاعر، يستخدمون اسم موسى ــ عليه السلام ــ كإشارة رمزية للدلالة علـــى اليهــود.[1] أو باعتبـــاره معادلا موضوعيا للصهيونية.

والحقيقة هنا أن الشاعر لم يوفق في هذا التوظيف. صحيح أن يهود اليمن أصبحوا فـــي حيفا ونقلوا قاتهم إليها، وفي المقابل أصبح الفلسطينيون لاجئين في اليمن ونقلوا معهم برتقالهم، لكن موسى لم يفلق البحر بأشلاء العيال، ولم يقف أمام فرعون ذليلا مستجديا ولم تدفعه الحاجة إلى توظيف السحر لإقناع فرعون والتأثير عليه. لقد تهافتت فراعنة هذا العصر كالفراش فـــي حبائل الصهيونية يعرضون خدماتهم فلا حاجة للسحر ولا إلى الآية الكبرى فكانت النتيجـــة أن زرع القات في حيفا ونحن جنينا البرتقال من صنعاء.

يستدعي الشاعر في قصيدته (الذنب) شخصية دينية ذات بعد سلبي هي (أبرهة الحبشة) باستخدام تقنية الاسم المباشر، يحاول امتصاص الدور الذي قامت به هذه الشخصية تجاه رمـــز ديني ذات أهمية خاصة في الجاهلية والإسلام (الكعبة المشرفة) ومن ثم إضـــفاءه علـــى واقـــع معاش، تمثل فيما يقوم به أبرهة العصر من تدمير وهدم واحتلال ومصادرة للأملاك والحريات الدينية. فيقول:

يعوي الكلب

إن أوجعه الضرب

فلماذا لا يصحو الشعب

وعلى فمه ينهض كلب

وعلى دمه يقعي كلب؟

---

1. كان ممن استعمل اسم النبي موسى عليه السلام كمعادل لليهود أو للقوى الصهيونية الشريرة، الشاعر نزار قباني في قصيدته (منشورات فدائي على جدران إسرائيل)، والشاعر سميح القاسم في قصيدته (نشيد الأنبياء)، وغيرهم، وهذا مزلق فني يقع فيه شعراؤنا، ولا يسمح به الدين الحنيف.

الذل بساحتنا يسعى

فلماذا نرفض أن نحبوا؟

ولماذا ندخل (أبرهة) في كعبتنا

ونؤذن للكعبة ربٌّ؟[1]

لقد استخدم الشاعر الدلالة المرجعية للشخصية بما تمثله من سلبية، استخداما عصـريا جديدا. فأحدث تناصا تآلفيا. وفي الوقت نفسه يحدث الشاعر مفارقة دلالية واضحة تتمثـل فـي اختلاف المواقف التي اتخذها عبد المطلب جد الرسول ــ صـلى الله عليـه وسـلام ــ وولاة أمورنا في هذا العصر، فعبد المطلب لم يدع أبرهة وقد آلمه هذا الحدث المزلزل المتمثل بقدوم أبرهة. فأوكل حماية البيت إلى رب يحميه، في حين كان حمـاة الأوطـان (الحكـام العـرب) يوجهون الدعوة للمحتل بالقدوم، وتخليهم عن هذا العبء الثقيل، وفي نفـس الوقـت يعلنـون إفلاسهم وعجزهم من خلال ما رددوه "للكعبة رب" فهم يملكون شخصيات مزدوجة: شخصـية تنادي وتدعو، وشخصية تظهر أمام الناس بمظهر المتألم المتحسر العاجز.

استدعاء أحداث تاريخية وحضارية ذات بعد ديني:

وإذا كان الشاعر قد استدعى شخصيات تاريخية ذات بعد ديني،سلبية في معظمها، فإنه يستدعي كذلك حوادث تاريخية لها دلالات من شانها الكشف عن واقع التجربـة التـي عاشـها الشاعر، فتكشف عن نفسية تواصل التشاؤم دون انقطاع أو توقف، ففي قصيدته (وحملوهـا... وطارت في الهوا الإبل) يستدعي الشاعر حادثة مهمة في التاريخ الإسلامي تتمثل فـي حادثـة (الإسراء والمعراج) كونها رحلة تكشف عن دلالات متعددة تستند إلى التضاد والتمايز، حيـث المفارقة بين قسوة العالم الأرضي مقابل عدل السماء بشفافيته وإعجازه.

فيقول:

---

1. لافتات 1، ص100.

إبل جاءت على متن الأثير

وبغال وحمير

وخيام

رملها يتبعها جوا

... وحاديها أمير!

وإلى أين المسير؟

نحو أوروبا

وماذا سوف تعمل؟

ليرى الغرب المضللْ

صورة الإسراء والمعراج حرفيا

فإن طار البعير

كيف لا يعقل أن يسري حصان أو يطير؟[1]

والشاعر هنا يستخدم آلية الدور في توظيفه الحادثة توظيفا عصريا ينسجم ويتوافق مع مقصدية الشاعر ورؤاه للواقع المعاش، والتناص هنا تناص يعتمد التخالف في الدلالة والمعنى، حيث يرسم لنا الشاعر من خلال سفره صورتين للإسراء والمعراج،: الأولى هي الحادثة المرجعية التي كان الرسول ــ صلى الله عليه وسلم ــ قائدها وبطلها، هذه الحادثة التي كان واقعها خلاصا من الهم الأرضي وثقله، والهدف منها الترويح عن رائدها بعدما أعياه التعب، لكن دونما يأس أو قنوط. فهي حادثة تمثل "بأبعادها الدينية الأخرى تجاوزا للذات الإنسانية

1. لافتات،2، ص186-187.

ورحلتها من الكون إلى المكوِّن"[2]، أما عناصرها الأخرى فهم البراق، وجبريل عليه السلام وكل من صادفهم وتحدث إليهم أثناء الرحلة ونقطة بدايتها الأرض ومنتهاها السماء عند سدرة المنتهى.

والثانية: حادثة قائدها أمير نفط يركب الإبل، هدفها الترويح السلبي لإشباع الرغبات واللذات نقطة البداية من الصحراء وتنتهي في أحضان المومسات في أوروبا. وشتان ما بين الرحلتين، فالهدف من الرحلة في كليهما مختلف كما الأبطال والوسيلة والزمان والمكان.

ويبدو أن الحوادث من هذا النوع تتكرر وباستمرار، وكلما دعت الحاجة إلى الاستدعاء لا يأل الشاعر جهدا في ذلك، فيسحب مرة أخرى هذه الحادثة "الإسراء والمعراج" على واقعة الخروج الفلسطيني من بيروت، ففي قصيدته (القرصان) يهاجم الشاعر عبد الذات على تقاعسه وتخاذله وتخذيله للثورة الفلسطينية، ولمواقفه التي جرت على الفلسطينيين مآسي ونكبات، وكلما طالبه أحد بالثأر رد عليهم مطالبا إياهم بالصبر، حتى كانت النهاية جرحى وأسرى وقتلى، دون التمكن من إرجاع شبر من الأرض المغتصبة، ولا حتى ضمان موضع قبر للقتلى. بل هروب من المعركة، وارتماء بأحضان أنظمة الردة والخيانة حيث يقول:

بنينا من ضحايا أمسنا جسرا

وقدمنا ضحايا يومنا نذرا

لنلقى في غد نصرا

يممنا إلى المسرى

وكدنا نبلغ المسرى

ولكن قام عبد الذات

---

1. التناص القرآني وأثره في القصيدة الفلسطينية المعاصرة، ص60.

يدعو قائلا صبرا

فألقينا بباب الصبر قتلانا

وقلنا: إنه أدرى

وبعد الصبر

لفينا العدا قد حطموا الجسرا

فقمنا نطلب الثأرا

ولكن قام عبد الذات

يدعو قائلا: صبرا

فألقينا بباب الصبر آلافا من القتلى

وآلافا من الجرحى

وآلافا من الأسرى

وهد الحمل رحم الصبر

حتى لم يطق صبرا

فأنجب صبرنا: صبرا!

وعبد الذات

لم يرجع لنا من أرضنا شبرا

ولم يضمن لقتلانا بها قبرا

ولم يلق العدا في البحر

بل ألقى دمانا وامتطى البحرا

فسبحان الذي أسرى

بعبد الذات

من صبرا إلى مصرا

وما أسرى به للضفة الأخرى[1]

ويكرر الشاعر رسم صورتين مختلفتين تماما لرحلتين مختلفتين في الجوهر والأهـداف والأسباب والشخوص والأمكنة. فالأولى رحلة ربانية تسير بعين الله وعونه، يختار الله المسافر فيها، فهو عبد الله ولا بد من مكافأته على صبره، والأمكنة: المسجد الحـرام وبيـت المقـدس والسماوات، والهدف منها: "الربط بين عقائد التوحيد الكبرى من لدن إبراهيم عليه السلام إلـى محمد خاتم النبيين ــ صلى الله عليه وسلم ــ وتربط بين الأماكن المقدسـة بـديانات التوحيـد جميعا"[2].

أما الثانية: فهي رحلة مأساوية شخصها عبد الذات والهدف منها الهـروب والتقـاعس، ومنتهى السفر هو مصر وليس بيت المقدس، فلا وجه للمقارنة أو المشابهة.

ويواصل الشاعر استدعاءه لحوادث ذات دلالات سلبية كحادثة قصف الكعبة وغيرهـا من حوادث التاريخ الإسلامي، وإسقاطها على واقع اليوم المكتظ بصـور الاسـتبداد واتسـاع المظالم. فالكعبة تحاصر من جديد، و(جهيمان)[3] يقود ثورة الرفض في أرض الحجاز، ليسـقط شهيدا تاركا سلاح الكلمة رعبا خالدا يطارد الملوك والطغاة فيقول في قصيدته (حصار):

---

1. لافتات 1، ص62- 60.
2. الظلال، ج4، ص2212.
3. جهيمان العتيبي، أحد ضباط الحرس الوطني السعودي، قاد محاولة انقلابية ضد الحكم القائم عام 1979م، فحاصره النظام هو ورفاقه داخل الحرم المكي ثم ألقي القبض عليهم وأعدموا بعدها بقليل.

ها هو ذا يزيد

صباح يوم عيد

يخضب الكعبة بالدماء من جديد[1]

إني أرى مصفحات حولها

تقذفها بالنار والحديد

وطائرات فوقها

تقذف المزيد

هذا (جهيمان)

يسوي رأسها الدامي

ويدعو للعلا صحبه

يقسم بالكعبة

أن يترك الكلمة رعبا خالدا

للملك السعيد[2]

ولعل حادثة كربلاء[1] بما تمثل من رمزية للمأساة بكل معانيها، كانت من أكثر الصور والحوادث حضورا في لافتات الشاعر. ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن من الشعراء من يرى

---

1. من العجيب أن يشبه الشاعر هنا حكاما خونة مرتدين عن الإسلام لا هم لهم إلا محاربته، بخليفة من خلفاء المسلمين يعد حلقة من سلسلة حلقات التاريخ الإسلامي وأحد الذين ساهموا في بناء دولة الإسلام. راجع بشأن يزيد مقدمة ابن خلدون، باب ولاية العهد، ص205-213، وانظر مقدمة تاريخ الخلفاء للسيوطي، ص3- 10، حيث اعتبر يزيد بن معاوية واحدا من اثني عشر خليفة نص عليهم الحديث الشريف، كما أخرجه السيوطي ونصه،: "لا يزال هذا الأمر عزيزا ينصرون على من ناوأهم عليه اثنا عشر خليفة كلهم من قريش."

2. مطر, أحمد, (1989), ديوان الساعة، ص20, ط1, لندن.

في شخصية الحسين بن علي رضي الله عنهما، الممثل الحقيقي لكل دعوة نبيلة، انطلقت وثارت على واقع ظالم، ولم يقدر لهذه الدعوات والثورات، أن تصل إلى أهدافها، فكان نتيجتها الفشل والهزيمة، لا لعيب أو قصور في مبادئ أصحابها، وإنما لكون دعواتهم قمة في النبل والمثالية، لا تتوافق والواقع الفاسد آنذاك. وشاعرنا، من هؤلاء ينتظر ثورة تتسم بهذه المبادئ المثالية، ثورة حسينية حقيقية بعيدة عن التزييف والتزوير. ثورة من وجهة نظره يحال بين صاحبها وماء الحياة، ثورة يدفع فيها حياته ثمنا لدعوته.

وثورة الحسين بن علي ــ رضي الله عنهما ــ بدأت بخروجه على الوضع السياسي القائم ممثلا بيزيد بن معاوية ــ رضي الله عنهما ــ كان الهدف منها، مثلما رأى مجتهدا تصحيح المسار الذي أخذ يتعرج يمنة ويسرة.

وبغض النظر عن حقيقة رأينا من هذه الثورة متجاوزين الآراء المختلفة حولها،[2] فإنها ثورة كان نتيجتها إراقة هذا الدم الزكي الطاهر للحسين ومن معه من آل بيته ــ رضي الله عنهم ــ فكانت هذه الثورة المثال الصادق للتضحية في سبيل معتقد ومبادئ.

لذلك اهتم الشعراء بها وأكثروا من توظيف هذه الحادثة في شعرهم. ولا نكاد نجد شاعرا يخلو ديوانه من ذكر لها. وأصبحت ثورة الحسين منتجعا لأفئدة وأهواء كل من ثاروا على ظلم، أو ثاروا من أجل قضية شرعية أو إسلامية، وهذا ما عبر عنه الشاعر بقوله:

نحن في سود المقادير

وأنتم في مقاصير السويد

نحن مرصودون للموت

وأنتم مستميتون بتضخيم الرصيد

نحن ثرنا

---

1. انظر، البداية والنهاية، ج8، ص137-174، يتحدث فيها عن صفة مقتل الحسين رضي الله عنه في واقعة كربلاء.

2. انظر، البداية والنهاية، ج8، ص137-174.

وانتظرنا أن نرى منكم حسينا

ليقود الزحف ما بين يدينا

غير أنّا بعد شق النفس

أصبحنا على نفس يزيد!

رحمة الله علينا...

ولكم من بعدنا العمر المديد[1]

وإذا كان الشاعر يرنو ويتطلع إلى ثورة حسينية، والى قائد حسيني، فإنه يقر بعبثية هذه الثورة، وكأنها قدر لها ألا تكون أو قدر لها الهزيمة مسبقا، والشاعر هنا يُعرّض بأصحاب هذه الدعوات المشبوهة، هؤلاء المتسلقين والمتسولين في بلاد الغرب تاركين أصحاب الدعوات الصادقة يلاقون مصائرهم المحتومة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى يستدعي الشاعر صورة تراثية مكتملة العناصر كان كل من الحسين وآل بيته وأهل الكوفة وجيش عبيد الله بن زياد، وابن زياد عناصر يكونون هذه الصورة، فكأني به أراد أن يقول أن التاريخ يعيد نفسه، فهؤلاء الذين يستدعون الحسين للنصرة يتخلون عنه، بشكل مفاجئ، وربما أصبح بعضهم في الجهة المقابلة. يقاتل الحسين ويشرع السيف في وجهه، فإذا هم في جيش ابن زياد الذي كان بدوره ممثلا ليزيد ــ رحمه الله ــ فهؤلاء هم أنفسهم يخرجون من جديد، وربما يقودون الثورة، وهم مكوّن مهم من مكونات الصورة المعاصرة، والتي أصبحت بدورها تكرارا لصورة تقليدية تتكرر باستمرار في مراحل الزمن المختلفة، إلا أن الشاعر وبالرغم من ذلك يحسم أمره باختياره الصعب، اختيار طريق الحرمان والجوع، فيقول في قصيدته "الاختيار":

وأنا القيمة للأرض جميعا

وأنا النفحة للناس جميعا

---

1. لافتات، 5، ص153.

وأنا الريح المشاعة

غير أني في زمان الفرز

أنحاز إلى الفوز

فإن خُيِّرت ما بين اثنتين:

أن أغنى مترفا عند يزيد

أو أصلي جائعا خلف الحسين

سأصلي جائعا خلف الحسين(1)

فالشاعر يعشق أن يعيش بلا قيد، يرغب أن يحيا وله بيت وزوج وعيـال سـعداء، لا يعرفون الخوف، وليس في أعينهم بحر بكاء، يريد العيش مرفـوع الجبـين، منحـازا لصـف الفقراء، غير مبال بمن كان معه أو كان ضده، ليس عنده غير همّ واحد:

أن يسبق الموت إلى العيش

فأغدوا من ضحايا كربلاء(2)

وفي استحضار للتاريخ مرة أخرى، يستدعي الشاعر حادثة تمثل مفصلا فـي تـاريخ المسلمين ــ حادثة مقتل عثمان بن عفان رضي الله عنه ــ فكان ما قبل الحادثة من حياة بكـل عناصرها شيئا يختلف عما بعدها، فإذا كانت الكلمة واحدة، والمجموع واحد، والخليفة واحـد، والجيش واحد، أصبح الناس مجموعين أو مجامع وجيشين أو جيـوش، وخليفتـين أو خلفـاء، وانقسم الرأي والكلمة، واستعر القتل في رقاب المسلمين، وهدرت جهود المسلمين فـي غيـر

---

1. لافتات،2، ص99- 100.

2. لافتات، 3، ص103.

طائل وبغض النظر عن الآراء والاجتهادات وكلنا يعرف وقائع مقتل الخليفة ــ رضي الله عنه ــ.[1]

ولم تلتئم الجراح إلى يومنا هذا، ولن تلتئم ما دام هناك من يعتقد كل الاعتقاد بشرعية مقتل الخليفة ــ وهم كثر ــ ويكفيك أن تقرأ التاريخ من وجهتي نظر مختلفتين تماما، تاريخ كتبه أهل السنة والجماعة، وآخر كتبه أتباع المذهب الشيعي، ولكل تفسيره وطريقته في عرض الأحداث، وشاعرنا أحمد مطر يتبنى ويقرأ التاريخ من وجهة نظر واحدة ولا تنس أنه شيعي المذهب، ونحن نعلم موقف الشيعة من هذه الحادثة، ونحن هنا لسنا بصدد الحديث عن آرائهم، إذ أن هذا الحديث لا يتناسب والدراسة الأدبية التي بين أيدينا، مع الاعتقاد لدينا بالتأويل الخاطئ لهذه الحادثة عند الشاعر.

يستدعي الشاعر هذه الحادثة في التاريخ الإسلامي كي يعكس من خلالها الواقع والهموم التي يريد أن ينقلها إلى السامع أو القارئ فيقول:

قل للجزيرة: كيف حالت حائل؟	وبمن جرت **لخرابها** نجرانُ؟
معنى الجهاد بعصرنا، إجهادنا	أو عصرنا وثوابنا خسران
عثمان يقتل كل يوم باسمنا	وتخاط من أطمارنا القمصان[2]

ويبدو أن الشاعر هنا يُعرّض بهؤلاء الذين يتخذون من حادثة مقتل الخليفة عثمان، رضي الله عنه، ذريعة للتنكيل والتسلط على رقاب الناس، فكان الجهاد غير الجهاد، والثواب غير الثواب، ولم يعد هؤلاء بنظر الشاعر مخولين أو مؤتمنين حتى بأخذ الثأر، فإذا كان القتل قد نال من عثمان واحد لا غير، فإن من يدعون النصرة لعثمان يقتلونه كل يوم، وذلك بإساءة استخدام الأدلة الشرعية وسوء تفسيرها، وخطأ توجيهها، وبالتالي فإن الجهاد هو التسلط والتجبر وإجهاد الآخرين وعصرهم، ولا زالوا يحملون قميص الخليفة المصنوعة من الصوف أو الكتان في الوقت الذي أصبحت القمصان لا تخاط إلا باللحوم ودماء الناس ولا تجد من يحملها ويطالب بالثأر لها.

---

1. البداية النهاية،، ج7، ص137 – 153. وفيها وقائع مقتل الخليفة عثمان ــ رضي الله عنه ــ.
2. الأعمال الكاملة، ص509.

الفصل الرابع

التناص الأسلوبي مع القرآن الكريم

- الانفتاحية
- التنويع الصياغي
- التفاصل الصياغي

التناص الأسلوبي مع القرآن الكريم:

كما أخرج المفردة القرآنية ودلالتها إلى الشعر، يحاول "مطر" إخراج الأسلوب القرآني كذلك، فيتعثر حينا، وينهض أحيانًا... وما بين تعثره ونهوضه نتلمس إيقاعات متجددة لأسلوب تفرد به، وتعلّم أن يجيء إلى حد ما مع أسلوب القران الكريم، ومستفيدا منه في إقامة تقاطعات متكاثفة تتبدى ــ غالبا ــ في تجليات متماثلة يحرص على أن تجيء موازية لانعكاس حالة القهر التي يعيشها الإنسان العربي في بلده وبيته، وبين أهله، ومع نفسه...

وكل ذلك، أو بعضه، يقدمه لنا بشكل استعراضي يأخذ طابع القصد، ويتلبس بالوعي، فيجيء حاملا دلالة مفتوحة مشرعة الأبواب لكل مذاهب القرآن الكريم في انفتاح هذه الدلالة وتوسعها وتذهنها.[1]

ترى، هل أحسن (مطر) بمثل هذا التفتح الدلالي في أشعاره، وأجاد استدعاءه؟ ربما.. !

أولا: الانفتاحية[2]:

ربما نصيب كبد الحقيقة إذا ما ذهبنا إلى القول بأن أهم ما ميز أسلوب "مطر" هو هذه الانفتاحية التي تتميز بقدرتها على تنمية التصورات وتطويرها، وإدخالها ــ من ثَمَّ ــ في شمولية ذهنية متجاوزة حد العاطفة وقدرتها على التمثيل والشعور.

في أول تنفساته الشعرية، يقدم لنا قصائده، ــ لافتاته ــ على أنها طعنات دائمة النزف، تغتال فيه الخوف، وتطلقه في عالم كله متلبس بالزيف، ولا ينفع في مواجهته ــ كما يعتقد ــ سوى السيف.

---

1. التذهين: تحويل الدلالة أو المعنى أو الموقف إلى صورة ذهنية.
2. مصطلح استخدمه يوسف اليوسف في كتابه مقالات في الشعر الجاهلي، ص198، عند تحليله للقصيدة الجاهلية، إذ اعتبر الانفتاحية الخصيصة الأساسية العامة للأسلوب في اللحظة الطللية وهي تتسم بالقدرة على تنمية تطور التصورات، بل وتذهنها في حالات معينة، حين تعجز العاطفة عن تمثلها.

فهل يدعو (مطر) إلى الموت والذبح والقتل ؟ أم هل يرى في الموت خلاصا ؟ وخلاص لمن ؟ إنه دائم النوح ودائم التفتح ـ كذلك ـ على عالم يضج بالبكاء والنحيب والتفجع، وينذر بالخراب والدمار... وهذا المدخل مثال:

سبعون طعنة هنا موصولة النزف

تبدي ولا تخفي

تغتال خوف الموت بالموت

سمّيتُها قصائدي

وسمّها يا قارئي: حتفي !

وسمني... منتحرا بخنجر الحرف

لأنني في زمن الزيف

والعيش بالمزمار والدف

كشفت صدري دفترا

وفوقه

كتبت هذا الشعر... بالسيف ! [1]

هنا نشعر على الفور، بأن ثمة صورا تسكن صورة واحدة، هي صورة القهر، التي تتوزع في قصائده كلها، ليس فقط في هذه السبعين قصيدة، (طعنة)، وإنما في كل أشعاره.

وهو يسميها قصائد، ويدعو قارئه ليسميها حتفه، كما يدعوه ـ مرة أخرى ـ وقد امتزج القصيد بالموت، ليسميه، هو الشاعر نفسه، منتحرا بخنجر الحرف.

---

1. الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 6

قصائد يراها، لكن قارئه ــ من وجهة نظر الشاعر نفسه ــ لن يرى فيها سوى حتفــه، ولن يرى فيه، هو صاحبها ومبدعها، سوى منتحر بها، بأحرفها التي تحولــت خنــاجر تمــزق صدره وتقتله... لكنه لا يبالي، فقد كفاه هذا التعالي، هذا التميز الذي أطلق له نشيده، وآثــر أن يجعل صدره دفترا لسيف القصيد.

في ثلاثة أسطر ــ إذن ــ هي الرابع والخامس والسادس، يبنــي موقفــا فجائعيــا، أو صورة فجائعية، لحالة تتكرر باستمرار، ثم يفجر هذا الموقف، أو يفجر هذه الصورة، لينشــطر إلى ثلاثة مواقف، أو ثلاث صور، في كل سطر موقف أو صورة لموقف، هي ــ في الحقيقة ــ رؤى ذهنية، تكمل ــ بالضرورة ــ بعضها بعضا، فتفضي الأولى للثانية، والثانية للثالثة، كمــا تنبثق الثانية ــ بالضرورة نفسها ــ عن الأولى، والثالثة عن الثانية، مما يدع الإيحاء مفتوحــا، ليوقظ صورا هاجعة في الوعي، صورة الطلل مثلا، والذي دأب الجاهلي على تمثله في مستهل قصائده.

أوَ يمكن ــ إذن ــ أن نتصور مدخل "مطر" إلى لافتاته كما نتصور الطلل في قصــيدة الجاهلي؟ أو بجرأة أكبر، أن نتصور شعره كله كتنويعات خارجية لمقدمة طللية واحدة لم تكتمل ــ رغم جنائزيتها ــ أبعادها بعد ؟ ربما نعم... ! فالجاهلي يرصد صورة الطلــل انعكاســا، أو كانعكاس لحالة القهر، حالة الهدم، وينبش، في بقايا الذاكرة، بقايا دار ورسوم عافية، بحثا عــن نقطة ارتكاز يتكئ عليها، أو نقطة نظام ينطلق منها، ليحدد ــ إن استطاع زمنا ــ بهتت ــ في نفسه ــ صورته، أو يرمم ذاكرة طمستها الأهوال، واغتالتها الخطوب، أو يبعث نفســا عَــدَت عليها عوادي الدهر وصروفه، وبرحتها البوارح، واجتالتها الكروب، هي محاولــة بعــث إذن، بعث لأطلال بليت، ومعالم طمست، وبقايا رُمَّت، لكنها، عند "مطر"، أطلال نفس، وبقايا أمــة، وهي نازفة دوما... والمطعونة بالمصادرة والقهر... هي طبيعته الصــامتة، والمتشــابهة مــع طبيعة الجاهلي المتكسرة في ثنايا هجرته، قد شدت لطيات مطايا وأرحل، في حلــه وترحالــه، وفي انتمائه وتصعلكه، وفي سلمه وحربه.

ليس عبثا ــ إذن ــ أن يختار "مطر" لأولى لافتاته عنوانا يفجر ما فيه كل ما فيه، وكل ما حوله... "طبيعة صامتة"[1].

ماذا في هذه الطبيعة الصامتة ؟ جثة لها ملامح الأعراب جماعات النسور والدباب، تناص طللي، يعكس صورة الخواء والخراب، ويكشف فجائعية الموقف في كل أبعاده، فجيعة في الزمن، وفجيعة في المكان، وفجيعة تحلّ في الزمن والمكان معا... الإنسان... مختصرة ــ فوق ذلك كله ــ سيرة هذا الإنسان عبر الزمان والمكان بكلمة واحدة هي "الصمت"، أو "السكون" بما يفجره السكون من ثنائية المعنى؛ انعدام الحركة وانعدام الحياة.

والصمت يعني الموت، والموت صورة كارثية وجنائزية، فهو ثقيل، وهو ليل، يرخي سدوله، فإذا الحياة ظلام وعدم... وإذا الحركة سكون... وحين تُفقد الحركة، يُفتقر إلى التفاعل، وتتحول الحياة، بوتيرة متصاعدة، إلى سكون مُخيف، إلى موات.

و(مطر) يضج بهذا الموات شأنه ــ في ذلك ــ شأن أي شاعر جاهلي، يرى الإنسان كرامة، ويرى الكرامة رمزا، صورة أو أثرا للحياة والحركة والنماء، فإن فقدها، فقد ــ بغيابها ــ رمزيته، وقيمته، وترمل من كل أثر لحياة، أو حركة، أو نماء زاويا كجثة، خاويا كجيفة.

هي ــ إذن ــ تمددات للصورة، تفضح تصورات غالبا ما يقحمها الخيال على الموقف دون أية إضافات جوهرية، لكنها ــ برغم ذلك ــ تظل محملة بإيحاءات نصية، تسعى لنقل حقيقة الإقفار والتوحش والقهر إلى المتلقي نفسه، فتبدو كتنويعات على الموضوع، أو كتجليات متماثلة لحقيقة واحدة، حقيقة الخواء والقهر.

وهذا ــ بالتأكيد ــ يعزز هذه الانفتاحية في أسلوبه، ويوسعها ويخصبها، فيغدو القهر والخواء بتموضعه الحركي الدائم مع حركة الصورة، هو المشكل الأساس لنواة هذه الصورة التي تدور في أفلاكها كل الإيحاءات الخارجية لها.

---

1. الأعمال الشعرية الكاملة، ص7.

في صورة "الطلل" الذي ضربناه مثالا، تمتزج صورة القهر والخواء، وهــي صــورة تستدعي مثيلتها في القرآن الكريم ينفتح الأسلوب القرآني على مثيل الطلل، بفعل الزمن نفســه: ﴿ أو كَالّذي مَرَّ عَلى قَرْيَةٍ وَهْيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُروشِها، قَالَ أنّا يُحيي هذِهِ اللهُ بَعدَ مَوْتِها...﴾[1] أو بفعل القدر عقابــا علــى الشــرك: ﴿وَأُحيطَ بِثَمَرِهِ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفّيْهِ عَلى مَا أَنْفَقَ وَهيَ خَاوِيَةُ عَلى عُروشِها وَيَقولُ يا لَيْتَني لَمْ أُشْرِكْ بِرَبي أَحَدًا﴾[2] أو عقابا على الظلم: {فَكَأيِّن مِن قَرْيَةٍ أهلَكناها وَهيَ ظالِمَةٌ، فَهي خاوِيَةٌ على عُروشِها وَبِئْرٍ مُعَطَّلَةٍ وَقَصْرٍ مَشيد}[3]... وأيضــا: {فَتلكَ بُيوتُهم خاوية بما ظلموا}[4].

وفي سورة الحاقة تبدو جثث القوم المصروعين وقد تفحمت وتجيَّفت كأعجــاز النخــل مقطوعا وخاويا: {فَتَرَى القَوْمَ فِيها صَرعى كَأنَّهُمْ أعجازُ نَخلٍ خَاوِيَةٍ}[5].

وربما الآية الخامسة والأربعين من سورة الحج تمثل هذه الصورة الطلليــة الفجائعيــة أصدق تمثيل، إذ يظهر الإقفرار الذي تصوره اللحظة الطللية عيانا ماثلا للحــواس، وضــاغطا عليها. فالقرية الهالكة خاوية على عروشها، مدمرة بالكامل، لا تخطئها العين، ولا تنبــو عنهــا الحواس، ومظاهر هذا التهدم بادية في هذه الآبار المعطلة الجافة، وهذه القصور المشيدة المقفرة بعد أن هجرها ساكنوها منذ أمد بعيد.

هكذا ــ إذن ــ تبدو هذه الانفتاحية في عرض صورة الدمار والقهر، فصورة الأطلال الخاوية تتشكل أولا، لأنها المواجهة للحواس، المنظورة والبادية، لكنها تستدعي ــ حين تنفــتح على الذهن ــ صورة أخرى هي صورة الفاعل، أو الصانع للطلل، لا صورة الصانع لصــورة

---

1. البقرة: 259.
2. الكهف: 42.
3. الحج: 45.
4. النمل: 52.
5. الحاقة: 7.

الطلل، فيبدو قادرا وقاهرا، وصورة القاهر تستدعي ــ أيضا ــ صورة أخرى، هــي صــورة المقهور، مكانا كان أو إنسانا، والإنسان المقهور يعوض عن هذا القهر بصنع صورته ليعــزز صموده في وجه الفناء الذي لا يقوى إلا أن يصوره قدرا لازما للأشياء، متناصا مــع قــانون الفناء المطلق: {كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ}[1].

بمثل هذا التسارع، يبدو أسلوب (مطر) في انفتاحيته وتذهنه، متناصــا مــع الأســلوب القرآني الذي ينفتح على عالم من التصورات والصور، فيدفع إلى تخيل الخواء والقهر كما لــو كان حلما، واعتماد الحلم يجيء تعويضا عن حالة الاغتراب والفجيعة والقهر، القهر الذي طالما تغنى به في طول اللافتات وعرضها.

ثانيا: التنويع الصياغي:

تلك سمة أخرى من سماته الأسلوبية، يعمد إلى أن تكون متناصة مع القرآن الكريم فــي تنويعاته الصياغية، وهدفه من ذلك أن يجنب صياغاته وبنياناته الأسلوبية كل ما من شــأنه أن يشعر بالملل.

ومثل هذا التنويع الصياغي يتموضع في أماكن كثيرة من لافتاته، ولنضرب لذلك مثالا، أو جملة من الأمثلة. ففي قصيدته "حوار على باب المنفى" يقول:

لقد جاوزت حد القول يا مطر

ألا تدري بأنك شاعر بطر

تصوغ الحرف سكينا

وبالسكين تنتحر؟![2]

1. الرحمن: 26.

2. المجموعة الشعرية الكاملة، ص152.

في السطرين الأخيرين يبدو مثل هذا التنويع، حيث يرتب جملته ترتيبا متعاكسا، فيجعل الفعل أولا والمفعولين تاليين، ثم يعود في السطر الذي يليه، فينزع المفعول الثاني من مكانـــه، ويجعله في صدر جملته الأخيرة، بعد أن يدخل عليه الباء، وهو حرف جر، والألــف والــلام، وهما لتعريفه تعريفا عهديا ذهنيا، كأنه يريد أن يفهمنا أن سكينه التي صاغها من حروفه، مـــن لغته، لتكون مفيدة ونافعة، يذبح بها كل ما هو سلبي وضار، تتحول فجأة، إلى أداة انتحـــار لا يلبث الشاعر أن يذبح بها نفسه، وبها ينتحر، وكأن الباء والألف واللام قد غيرت ــ بـــدخولها عليها ــ من وظيفتها من النقيض إلى النقيض.

وهذا المعنى يستدعي صورة الرسول الذي أرسل إلى فرعون ليصدقه فيكـــون خيـــرا له... فكذبه فكان وبالا عليه { إنّا أرسَلنا إليْكُم رَسولا شاهدًا عَليكم كَما أرسَلْنا إلى فِرعون رَسولا، فعَصى فِرْعَوْن الرسول فأخذناهُ أخذًا وبيلا }[1]

وهو ــ هنا ــ لا يكتفي بهذا التغيير الشكلي حين يعرف السكين، ويقرنها بحرف الجر، وإنما يجري تغييرا آخرا يكسبها أهمية أكبر، وحضورا أقوى، حين يقدمها على الفعل، ويجعل لها الصدارة... والتقديم لا يكون إلا احتفاء بالمقدم، وغالبا ما يفيد التوكيد والحصر.

ثم يصيّر الثبات تحولا، والسكين فعلا، فما بين "تصوغ" في أول السطر الأول و"أنتحر" في آخر السطر الثاني ليس سوى الحرف المتحول سكينا، والواصـــل بـــين صـــياغة الحيـــاة ونحرها، أو يمكن أن يكون "مطر" يحاول التأكيد ــ هنا ــ على أن حياته وموته ليستا ســـوى صياغة متعاكسة، أو متضادة مع شعره، فيموت حين يريد أن يحيا، أو حين يتوقع الحيـــاة؟! أم أن حياته مجرد تجاوز وموته مجرد بطر، كما يحاول هو أن يقول؟! ربما! وربما يكـــون مـــن تجاوز حد القول أن يصنع من هذا القول سكينا، ثم يدفعه البطر إلى الانتحار به.

كان يمكن أن يقول: "تصوغ الحرف سكينا وتنتحر به"، لكنه لم يفعل، ولو قـــال ذلـــك، لكانت سكينه عادية، وكان انتحاره عاديا كذلك، ولما استحق كل هذه الاحتفالية وكل هذا النشيد.

---

1. المزمل: 16،15.

وهي احتفالية نراها أيضا في مثل قوله:

مواطن قح أنا كما ترى

معلق بين السماء والثرى

في بلد أغفو

وأصحو في بلد(1)

تنويع يأخذ شكل التصالب[2]، فقد كان سهلا عليه أن يقول: "في بلد أغفو، وفي بلد أصحو" أو أن يعكس، فيقول: "أغفو في بلد وأصحو في بلد"، لكنه لم يقل هذا ولا ذاك، وإنما صالب بين التركيبين في كلا الموقعين، كما صالب بين الموقفين من الناحية المعنوية الدلالية، فقدم الجار والمجرور في الأول، والفعل في الثاني، وهو تصالب يعكس تنويعا في بنائية التركيب ليطرد الرتابة والملل، كما يعكس تنويعا في بنائية النص ليطرد البكائية والفجيعة، وهو، إذ يجعل "أغفو"، وهو سلب، مؤخرا، و "أصحو"، وهو إيجاب، مقدما، فإنما ليطلق في النفس دوافع القدرة على الصحو المتجدد، لإخراجه ــ من ثم ــ من ركونه السلبي إلى انطلاقه الإيجابي.

وهو انطلاق يظل مربوطا بقدرة أقوى من قدرته، وإرادة غلابة لإرادته، فلا يجد ــ إزاءها ــ سوى أن يسلم تسليما. في قدرية واضحة، وتسليم مطلق، كما يتبدى من قوله:

يفعل الرحمن ما شاء

وما شاء فعل(3)

وهو تصالب ــ أيضا ــ يفضي إلى تنويع صياغي في الشكل وتنويع دلالي في الدلالة ــ كذلك ــ و"يفعل" في أول السطر الأول، تحمل دلالة زمنية متجددة، و"فعل" في آخر السطر

---

1. الأعمال الشعرية الكاملة، ص161

2. التصالب بمعناه المجرد التقاطع, والتصالب في المعنى نوع من التعاضد أو التضاد.

3. المرجع السابق، ص176.

الثاني تحمل دلالة زمنية مؤكدة، وما بين تجديد دلالة أو زمنية الفعل و تأكيدها تـأتي المشـيئة التي جعلها في مركز التركيب في كلا السطرين، وإن اختلفت المواقع... فالمشيئة لا تكـون إلا بالفعل؛ أي لا تتعرف أو تتكشف إلا به، فالفعل أسبق، والفعل لا يكون إلا بالمشيئة؛ إي لا ينتج ويجري ويصنع إلا بها، فالمشيئة أسبق، وهذا يعني أن المشيئة حالة بين فعلين؛ فعل يبتـديها، فتكون تبعا له، وآخر يقدمها، فيكون تبعا لها، والتعبير السابق لمطر فـي تنويعـه الصـياغي يكشف مثل هذه الحقيقة.

ومن التنويع الصياغي التصالبي قوله:

دولة دون رئيس

ورئيس دون دولة![1]

فدولة دون رئيس يفضي إلى فوضى، ورئيس دون دولة يفضي إلى جنون، ونحن أمة تـذبح بالفوضى كما تذبح بالجنون، وهذا تنويع تعاطفي في لفظه لاستخدام حرف العطف، وفي دلالته ومعناه لتجييشه العاطفة واستجابته لها.

ومثله قوله كذلك:

عصيت ألف مرة

وخنت ألف مرة

وألف ألف مرة

وقعت في الفتنة[2]

1. المرجع السابق، ص227.
2. الأعمال الشعرية الكاملة، ص297.

فالتعاطف بين (ألف مرة) الأولى، و(ألف مرة) الثانية، وبين (ألف ألف مرة) الأخيـــرة، يجيء كحاصل ضرب للأولين معا، وليجعل ناتج التفاعل بين العصيان والخيانة فتنة، أو وقوعا مؤكدا في الفتنة.

ومثله أيضا:

والأبرار

في الجنة... والجنة نار ![1]

فالجنة ثمنها غال... عال... نار، لا يقدر عليها إلا الأبرار...

وفي وصف الحاكم يقول:

من مالك تدفع أجرته

وبفضلك نال وظيفته

ووظيفته أن يحميك

أن يحرس صفو لياليك[2]

فالتنويع يقع في لفظ "وظيفة" المكرر مرتين، مرة في آخر السطر الثاني وتقع مفعـــولا به، ومرة في أول السطر الثالث، وتقع مبتدأ، وبين الأولى والثانية حـــرف العطـــف (الـــواو)، ليكشف هذا التسارع في التلازم والاهتمام.

وأظن أن مثل هذا التنويع الصياغي يستدعي صورا لتنويعات صـــياغية مماثلـــة مـــن القرآن الكريم، كقوله تعالى: {قَالَ فَالْحَقُّ وَالْحَقَّ أَقُولُ}[3]، تنويع بـــين المبتـــدأ

1. المرجع السابق، ص364.
2. المرجع السابق، ص461.
3. سورة"ص": 84.

والمفعول حاول (مطر) في قوله السابق أن يتناص مع القرآن الكريم مع بعض التقديم والتأخير، مما يقضي بوقوع مثل هذا التناص الأسلوبي.

ثمة نوع آخر من التنويع الصياغي، هو التنويع التجاوري، حيث لا وجود لحرف العطف أو أي رابط آخر، كما في قوله:

وتأكلْ بغمس الرفوش بقايا الجيوش

جيوش الوحوش وجيش النعوش[1]

فالتنويع بين "الجيوش" في آخر السطر الأول و"جيوش" في أول السطر الثاني، وكأنها زفرة نفس يصر على التواصل دون انقطاع لكمال الاتصال المفضي إلى وضوح الوصف.

ومنه قوله:

ولفرط ولاء عصابته

يقطن في أعمق سردابٍ

سردابًا يقطن سردابًا[2]

والتنويع الصياغي ــ هنا ــ تخصه مخالفة الحركة الإعرابية، فيبالغ في وصف الحال، والشاعر في تنويعاته هذه يتأثر بالقرآن، فهو يقرأ مثلا: {وَيُطَافُ عَلَيْهِم بِآنِيَةٍ مِنْ فِضَّةٍ وأكوابٍ كانَتْ قواريرا، قواريرَ من فضةٍ قدَّروها تَقديرا}[3]، فالتنويع في "قوارير" التي تعكس رقة فيها وصفاء كرقة الزجاج وصفائه برغم كونها صنعت من فضة، لا من زجاج.

---

1. الأعمال الشعرية الكاملة، ص277.
2. المرجع السابق، ص399.
3. الإنسان: 15، 16.

ومثله أيضا {لا تَقُمْ فيهِ أبَدًا، لمسجدٌ أُسِّسَ على التّقوى من أوَّلِ يومٍ أحقُّ أن تقومَ فيهِ، فيه رجالٌ يُحبونَ أن يتطهروا . . .}[1]، فما بين " فيه" الأولى التي تجيء نهاية جملة، و"فيه" الثانية التي تجيء بداية جملة جديدة، لتشكيل معنى جديد، للظرفية المكانية فيه وجود كبير، فالأول احتواء الفراغ للمكان، وتجليه فيه، فتوسعه ابتداء، والثانية احتواء المكان للفراغ، وملء ما فيه بكل ما يليق به، فتخصبه انتهاء.

ومن أمثلته أيضا قوله تعالى: {وَعْدَ اللهِ لا يُخْلِفُ اللهُ وَعدهُ، ولكنّ أكثرَ الناسَ لا يعلمون، يعلمونَ ظاهرًا منَ الحَياةِ الدُّنيا وَهُمْ عنِ الآخِرَةِ همْ غافِلون}[2]، وفي هذا كشف لتفاهة ما يعلمون مقابل ما لا يعلمون.

وأما قوله تعالى: {لا يستوي أصحاب النارِ وَأصحابُ الجنَّةِ، أصحابُ الجنَّةِ هم الفائزون}[3]، فإعلاء لشأن أصحاب الجنة وإعلان فوزهم، وفي المقابل تعريض بأصحاب النار وإعلان سقوطهم.

وهكذا يبدو أن مثل هذه التنويعات الصياغية في القرآن الكريم، التعاطفية منها والتجاورية، إنما تذكرنا بأن "مطر" قد استفاد منها في إقامة تنويعاته الصياغية وتشكيلاته البنائية والأسلوبية.

ثالثا: التفاصل الصياغي:

ربما يشكل التفاصل الصياغي سمة فنية، هي ـــ في الحقيقة في تشكلاتها الصياغية، وبنياناتها الأسلوبية ـــ من أبرز السمات الفنية التي تميز "مطر" الشاعر في لافتاته، إلى درجة تجعل منها قانونا فنيا عاما تتآلف وتتعاضد ـــ بفعله ـــ جمله وتركيباته الصياغية المتنوعة،

---

1. التوبة: 108.
2. الروم: 6، 7.
3. الحشر: 20.

فتجعلها ــ في أغلبها ــ متينة السبك، قوية الدلالة، ومُشَكِّلَةً ــ في مجموعها ــ تداوم الفعل المفضي إلى شمولية عاملة، تراها أساس حياتها وحركتها ونمائها، وتعمل على ردم فجوات الصياغة وتقطعاتها.

ولكن أين نجد مثل هذا التفاصل في لافتات "مطر" ؟ وهل يعد، في تفاصلاته الصياغية، التي هي سمة أسلوبية مميزة، متناصا مع القرآن الكريم في تفاصلاته الصياغية؟

وقبل أن نشرع بالإجابة عن مثل هذا التساؤل، نطرح تساؤلا آخر:

ماذا نعني بالتفاصل الصياغي؟

إن التفاصل الذي أعنيه ــ هنا ــ هو أن تولج فاصلا ما؛ لفظة واحدة أو أكثر بين لفظة مركزية في التركيب ومتعلقاته، أو بين التابع ومتبوعه، أو أن تفصل بين قطبي التركيب، أو ركنيه، أو ركنيه الأساسيين؛ المسند والمسند إليه، أو بين أحد هذين الركنين، وارتباطاته ومتعلقاته، بفاصل قصير أو بفاصل طويل.

ومثل هذا التفاصل الصياغي، نجده عند "مطر" مبثوثا في ثنايا لافتاته، ومتمحورا ــ على وجه التقريب ــ في مفاصل صياغية عديدة، لعل من أهمها:

1. التفاصل بين المبتدأ والخبر، أو ما كان أصله مبتدأ وخبرا.

2. التفاصل بين الفعل والفاعل.

3. التفاصل بين الفعل ونائب الفاعل.

4. التفاصل بين الفعل ومتعلقاته.

5. التفاصل بين الفعل والمفعول، أو بين القول والمقول.

6. التفاصل بين المعطوف والمعطوف عليه.

7. التفاصل بين الشرط والجزاء.

ولنأخذ الآن بشيء من التفصيل:

(3-1) التفاصل الصياغي بين المبتدأ والخبر، أو ما كان أصله مبتدأ وخبرا.

وهذا النوع كثير، يفي أن نمثل له ببعض المواقع من اللافتات، ففي قصيدته (المذبحة) يقول:

كم أقمتم في بيوت الشعب باسم الشعب

والشعب بقعر السجن راقد[1]

ولنلاحظ ــ هنا ــ قوله (بقعر السجن) الذي فصل بين المبتدأ (الشعب)، وخبره (راقد)، وكأنه يطيل العبارة، وإن قليلا، بهذا الفاصل كي يدع لنا مجالا للتنبؤ بما يمكن أن تكون عليه حال الشعب، أو شأنه، بعد أن قدمه لنا مذبوحا، ومستباحا، وقد جعل منه حجة أو ذريعة مبرمجة ومؤدلجة تسوغ للحكام مصادرة الشعب باسم الشعب نفسه، ولكن ما لهذا الشعب الذي باسمه تستباح حرماته، وتصادر حرياته؟ إنه ــ وبتعبير مطر نفسه ــ بقعر السجن راقد، قد أنتن وفسد لطول رقاده وركوده، ومهما حاولنا أن نستدعي كلمة أخرى غير (راقد) لتحل محلها، بعد هذا الفاصل الاستعراضي الذي جعلنا نستنتج ــ وبصورة تراتبية ــ ما يمكن أن تكون عليه حاله وهو بقعر السجن، فإننا، مهما حاولنا، فلن نجد كلمة أفضل من (راقد)، في موقع أفضل من موقعها هذا، حقا لقد أتاح لوعينا فرصة للتوقع، ثم كافأنا بتصويب توقعنا حين دفع إلينا ما توقعناه فور توقعه، فالقعر لا يناسبه الانتصاب أو الشموخ، وليس سوى النوم والرقاد والركود الذي يعكس ــ في اللحظة ذاتها ــ سكونا ومواتا يخيم بشبحه المخيف، ويلقي بظله الثقيل على شعب فقد حسه بالمكان، فخيم ظلام السجن فيه، وفقد ثقته بالحركة والتغير، فعراه الموت والسكون.

وهو تعبير يفضح نقمة مكبوتة، وحقدا دفينا على الحكام المجرمين، وبقدر ما يتضح بمثل هذه المشاعر المتأججة بالحقد والكراهية لهم، يحمل ــ أيضا ــ مشاعر التأفف والقرف

1. الأعمال الشعرية الكاملة، ص263.

من شعب لا يبذل جهدا لرفع نير الظلم عنه، وهو في هذا وذاك يوقظ، أو يحاول أن يـــوقظ، أو أن يبعث موات النفوس، ويثيرها ويحرضها على التأثير.

إنه يهزها هزا عنيفا لكي تستيقظ من رقادها وتنتفض، تتحرك باتجاه الفعل لتحيا، إنـــه يحاول إشعال نار الغضب للكرامة المذبوحة فيها، لعلها تغلي، كما تغلي القدر على موقد النار، كما يحاول أن يوصّفها في موضع آخر من قصيدته (غليان)، إذ يقول:

ألمح القدر على النار تغلي

وأنا من فرط إشفاقي، أغلي[1]

ومرة أخرى يفصل بين المبتدأ (أنا) وخبره (أغلي) بفاصل أطول بقليل من المثال الأول، إنـــه يوظفه لتعليل حالة الغليان عنده، فيفسر لنا: لماذا هو يغلي، قبل أن يخبرنـــا بأنـــه ــ فعـــلا ــ يغلي، حتى لكأنه كان يتوقع منا أن نسأله عن سبب غليانه، فقلب المعادلة بأن جعلنا نتوقـــع لا سبب غليانه، فقد قذف بالسبب في وجوهنا، وإنما حالة غليانه نفسها، فإذا ما أفصح لنا عنها، لم نجد سوى أن نوافقه على ما قال إن لم نكن قد سبقنا بتوقعنا لما سيقول قبل أن يقوله، وفي ذلك يزيل دهشتنا قبل أن تتكون، ويلغي تساؤلنا قبل أن يتشكل، أوليست هذه هي وظيفة مثـــل هـــذا التفاصل الصياغي الذي يكشف كم هو رائع في توصيفه، وبليغ في تعبيره...؟

انظر إليه في قصيدته (شخص واقعي) كيف يســـتخدم تفاصـــلات صـــياغية متعـــددة ومتكررة، ثم انظر كيف أحسن بناءها وتوظيفها؟... يقول:

أنا في الواقع

رجل قانع

أنا في الواقع

رجل خاشع

---

1. الأعمال الشعرية الكاملة، ص417.

أنا في الواقع

رجل لامع

أنا في الواقع

رجل بارع

أنا في الواقع

رجل وادع

فأنا في مروحة المخفر

مربوط لليوم السابع

وأنا طول حياتي

خانع

أنا في الواقع

من سبع سماوات واقع[1]

إنه في كل مفاصل هذه القصيدة تقريبا، يعادل في تفاصلاته الصياغية فالعبارة الفاصلة بين المبتدأ والخبر واحدة، هي (في الواقع)، والمبتدأ واحد هو (أنا)، لكن الخبر تتعدد أوصافه، لأن حاله ـ لكونه واقعيا ـ يتطلب أن يكون متعددا ومتقلبا ليتوافق مع تعددات الواقع وتقلباته، و (أناه) ليست (أناه) وحده، بل هي متوزعة في كل الأمة العربية، هي (أنا) كل عربي يحمل معه أينما ـ حل أو رحل ـ عوامل قهره، وأسباب خنوعه؛ فهو قانع، وخاشع، ولامع، وبارع، ووادع، وخانع، إنه يرسم ـ بريشة الشاعر ـ واقع الخنوع، ويلون ـ بالكلام ـ حالة القهر. والكلام يأخذ منحنى متعادلا، لكن ما يلبث أن يخرج عن مثل هذه التعادلية في موقعين

1. الأعمال الشعرية الكاملة، ص331-334.

متفرقين، ولا بأس أن يساوي بينهما أيضا مع بقاء المبتدأ على ثباته، وتغير أوصـــاف الخبـــر باستمرار، فهو مربوط، لكن أين؟ في مروحة المخفر! وهو واقع. لكن من أيـــن؟ مـــن ســـبع سماوات! إنها صورة كارثية مدهشة، وفجائعية عجيبة، تشده شدا إلى مثل هذا التشـــاؤم الفـــظ والضياع الرهيب.

ولعل ما يزيد أو يؤكد في فجائعية الموقف وكارثيته، هـــذا التفاصـــل الـــذي يكـــرره باستمرار

ليؤكده، ثم يجسده ويطبعه في ذاكرة المتلقي كي لا يكسل أو ينسى.

فأنا ـــ كما يقول هو ـــ في مروحة المخفر. ماذا أصنع فيها؟ لست تحتها أتبرد بهـــا، أو جوارها، أو وراءها، فقط فيها! فماذا يستنتج ذهني أو ذهنك... ؟ ما هي اللفظة المناســـبة لـــــ (فيها) هذه...؟ في رأيي، ليس أفضل من (مربوط) التي حشدها بعد أن أثارنا، ثم قدمها لنا، وقد منحنا فرصة كافية لتوقعها، فإذا هي أمامنا كما توقعناها، تجري بأعيننا، وعلى ألسنتنا.

وتأمل كيف أنه بدأ يكرر جملته الأولى الشهيرة (أنا في الواقع) وهي جملة دارجة على لسان العامة وكأن الواقع لم يعد واقعا، وإنما طريق ذهني للتخلص من الواقع.

ولم يستخدم أي رابط في تكريراته الصياغية، بسبب من كمال الانفصال أو بسبب مـــن كمال الاتصال، لا فرق، فقد اجتمعت في جملة النقائض والأضداد.

هو ـــ إذن ـــ لم ير للرابط بين جمله مكانا سوى ما في قبل النهايات بقليل، وقد أوشـــك على إتمام التخلص من واقعه النفسي الثقيل، فقدم حرفي الفاء والواو ليبنـــي بهمـــا تعاطفـــات مشحونة برصيد ـــ وإن يكن شحيحا ـــ من التعليل، وليكشف ـــ من ثم ـــ جانبا من هذه الحالة الوبيلة أو هذا الوضع الثقيل... الذي حمله كل هذا الكم من الأوصاف المتناقضة، فهـــو قـــانع وخاشع ولامع وبارع ووادع، وخانع، فلماذا ـــ إذن ـــ يُربط ـــ ما دام هذا شأنه ـــ في مروحة المخفر؟ تلك ـــ إذن ـــ هي المسألة!

وهذا ما جعله، هو الإنسان لا الشاعر، يعيش طول حياته على مثل هذه المتناقضـــات، التي لم تصنع، ولن تصنع سوى رجل لن يكون ــ مهما حاول ــ سوى رجل خانع، وقد كان، ليطيل النواح والردح على بقايا نفس يمزقها الإحساس بالسقوط، في كل يوم، كل ممزق، وكأنه ــ بتعبيره هو ــ من سبع سماوات واقع.

وها هو في قصيدته الأخرى (الغابة) يخاطب صديقته (الحرية):

وأنتِ يا صديقتي

على امتداد دربها

مفروشة مطوية

حسب طقوس النية[1]

والفاصل ــ هنا ــ بين ضمير المخاطبة (أنتِ)، وهو المبتدأ، وخبره (مفروشة مطوية)، طويل ومتنوع، أدخل فيه جملة النداء (يا صديقتي)، وشبه الجملة مع الإضافة والضمير العائـــد إلـــى الغابة نفسها (على امتداد دربها)، والغابة دالة شر، أو هي رمز شريعة تستند إلى القوة التي لا تقوم على الحق بقدر ما تقوم على الغلبة والتسلط، وكأنما يستدعي، بهذا الفاصـــل، تصـــورات تتذهن طويلا على امتداد درب الحياة نفسها... فهي، أي دعوى الحرية، تفرش حينـــا، فترفـــع شعارا... تذرعا كالثعالب... ربما للحاجة إليها في تمرير قرار، أو خلق وضع مناسب لشـــرعة القوي، ويتجاهل أمرها، فترفع وتطوى أحيانا أخرى، حين لا يكون ثمة قوي متسلط، يريدها أو يحتاجها، ــ مرسخة بذلك ــ شريعة الكيل بمكيالين، حسب طقوس النية، كما يقـــول "مطـــر". وفي قصيدته (الغزاة)، يقول:

نحن ثرنا

وانتظرنا أن نرى منكم حسينا

---

1. الإعمال الشعرية الكاملة، ص355.

ليقود الزحف بين يدينا

غير أنّا بعد شقّ النفس

أصبحنا على نفس يزيد!

رحمة الله علينا

ولكم من بعدنا العمر المديد[1]

إنه يفصل بين (أنّا)، وبين خبرها (أصبحنا)، بعبارة (بعد شق النفس)، فماذا تراه يحقق من وراء ذلك؟ ربما الكثير مما يراه مهما ولازما، فقد تحدث عن ثورة كان من المتوقع أن تنجب مثل الحسين ليقود الزحف إلى الأمام، إلى النصر لكنه ما لبث أن قدم عبارة (غير أنّا)، فأوحى لنا بأنه يتوقف وينتظر، وكأنه يريد أن يستدرك على ما قال آنفا، أو أن يضيف إليه ما قد يعززه، وحين أضاف هذا الفاصل (بعد شق النفس) أوحى إلينا ــ مرة أخرى ــ بالتعاكس، أو انقلاب المعنى، وكدنا ندرك أنه يتراجع عن الزحف والثورة، لأن ما كان ينتظره من ثورته من أن تنجب حسينا يقود إلى النصر، قد أخذ بالتضاؤل أو التراجع إلى حد التلاشي، حتى بدا وكأنه يتحول إلى النقيض تماما فإذا به بدل الحسين يزيد.!

لقد كان هذا متوقعا من قوله (انتظرنا)، وزاد في حضوره قوله (غير أنّا) وأكده (بعد شق النفس)، حتى كدنا نبدي به، أو نصرح به، لولا أنه قدمه لنا فور انتهاء توقعنا، وكأنه لم يقل لنا شيئا سوى ما بأنفسنا.

ثم نراه يفاصل بين الخبر المقدم (لكم)، والمبتدأ المؤخر (العمر المديد)، بعبارة (من بعدنا)، وكأنه ــ هنا ــ يعكس المواقع، فيجعل الخبر مكان المبتدأ، والمبتدأ مكان الخبر، ليوافق ــ في ذلك ــ هذا التعاكس في موقعي الحسين ويزيد، حين ثرنا ليكون الحسين مكان يزيد.

1. الأعمال الشعرية الكاملة، ص330.

فلكم أيها القادمون بعدنا، من بعدنا، العمر المديد، وقد جاءت ألف بعدنا مستندا طبيعيا وسهلا لحركة ألف العمر المديد، ولو لم تكن لكان التجريد من الألف واللام ضرورة لا بد منها، وكان لزاما عليه أن يقول: "ولكم عمر مديد"... وفي ذلك خسارة كبيرة لدلالة مزيدة توحي بالتكامل والتواصل، وتضج بالتهكم المشفوع بالتألم والتهويل.

ومثلها، ولكن بفاصل أطول، قوله:

غير أني عندما طاوعني دمعي... عصيت

غير أني، يا حبيبة

حينما سرت إلى طائرة النفي

إلى الأرض الغريبة

عامدا طأطأت رأسي

ولعينيك انحنيت...[1]

فقد فصل بين (أني) وخبرها بقوله: (عندما طاوعني دمعي)، كما فصل مرة أخرى بين (أني) وخبرها بقوله (يا حبيبة/ حينما سرت إلى طائرة النفي/ إلى الأرض الغريبة عامدا)، وهي تفاصلات عديدة استخدم فيها تقنيات النداء (يا حبيبة) وظرفية الزمان المندمج بالفعل (حينما سرت)، وظرفية المكان المتشيئ بالوصف (إلى الأرض الغريبة)، وتقنية الوسيلة المقهورة بالنفي (إلى طائرة النفي)، والحال المتورم بألفاظه والقسوة (عامدا)، ليؤسس من كل ذلك خطاب تقريع ولوم يحمل هو ــ واعيا ــ مسؤوليته، ويتحمل ــ ذاهلا ــ نتائجه.

ومن التفاصلات الطويلة قوله:

أنتم، ومن أسقطنكم سهوا بأوكار البغاء،

---

1. الأعمال الشعرية الكاملة، ص502.

والندى، والرفق، والرقة

والتهذيب، والذوق

وما يحويه قاموس الحياء،

وجميع الخلفاء

من حدود المغرب الأقصى

إلى آخر مخصى

في دويلات فقاعات اللواء

كلكم تحت حذائي![1]

بثمانية أسطر يفصل ــ هنا ــ بين المبتدأ (أنتم)، وخبره (تحت حذائي)، وهو في هــذه السطور الثمانية، يعدد كل الذين يضمهم إلى قائمة المخاطبين المضمرين في الضــمير المبتــدأ (أنتم)، ليرجمهم جميعا فيجعلهم تحت حذائه.

إنه وهو يعدد مثل هذه الأصناف، ويعاطفها؛ بعضها على بعض ليجعلها فــي صــورة الخطاب الواحد، إنما ليجمعهم جميعا في صف واحد. حال واحدة، وفي ذلــك تنشــيط لــذهننا ووعينا كي نتابعه، فنبحث معه عن وصف مناسب، أو حال ملائمة، تقبل المشاركة أو التعميم، فلا نكاد نخلص متعدداته هذه حتى نتوصل إلى ما أراد هو لنا أن نتوصل إليه، فإذا بنا نــراهم جميعا صفا واحدا وقد كبكبوا على وجوههم متراصين معا، وباحثين معا عن مكان تحت حذائه الكريم، كما يحاول هو أن يقول لنا.

والأمثلة على ذلك من شعره كثيرة[2]، تذكرنا جميعا بمثيلاتها من القرآن الكريم، إذ من المؤكد أن "مطر" قد استفاد كثيرا من أسلوب القرآن الكريم في بناء تفاصلاته الصياغية، والتي

1. المرجع السابق، ص264–265.

2. انظر مثلا الصفحات التالية من الأعمال الكاملة لمطر: 39، 50، 261، 278، 359، 360، 461، 506.

تبدو ــ على كثرتها ــ في غاية الإبداعية البلاغية... الأمر الذي يعكس تناصا تفاصليا أسلوبيا مع القرآن الكريم في تفاصلاته الأسلوبية البديعة.ومن الأمثلة على ذلك النوع من التفاصل فـي القرآن الكريم:

- الأنبياء: 101. {أولئكَ عَنها مُبعَدون}

- الأنبياء: 102. {وهم فيما اشتهت أنفسهم خالدون}

- النمل: 36. {بل أنتم بهديتكم تفرحون}

- النمل: 89. {وهم من فزع يومئذ آمنون}

- الشعراء: 5. {وما يأتيهم من ذكر من الرحمن محدثٍ إلا كَانوا عنهُ مُعرِضين}

- الشعراء: 6. {فقدْ كَذّبوا فسيأتيهم أنبؤا ما كانو به يستهزؤون}

- الشعراء: 15. {قَالَ كلا فاذهبا بئايتنا إنا مَكم مُستمعون}

- القصص: 12. {وحرّمنا عليه المراضعَ منْ قبلُ فقالت هل أدلّكُمْ على أهل بيتٍ يَكفلونه وهم له ناصحون}

- القصص: 24. {فسقى لهما ثمّ تولى إلى الظلّ فقال ربّ إني لما أنزلت إليّ من خيرٍ فقير}

- التوبة: 24. {قلْ إن كانَ آباؤكم وأبناؤكم وإخوانكُم وأزواجُكم وعشيرتُكم وأموالٌ اقترفتموها وتجارةٌ تخشون كسادها

ومسكنُ ترضونها أحبَّ إليكم من الله ورسولهِ وجهادٍ في سبيله فتربصوا حتى يأتيَ ُالله بأمرِهِ والله لا يهدي القوم الفاسقين}

- الأحزاب: 35. {إنَّ المسلمينَ والمسلمتِ والمؤمنينَ والمؤمنتِ والقنتينَ والقنتتِ والصدقينَ والصدقتِ والصبرينَ والصبراتِ والخشعينَ والخشعتِ والمتصدقينَ والمتصدقتِ والصئمين والصئمتِ والحفظينَ فروجهم والحفظتِ والذكرينَ َالله كثيرًا والذكراتِ أعدَّ ُالله لهم مغفرةً وأجرً عظيما}

(3-2): التفاصل الصياغي بين الفعل والفاعل:

من المعلوم ــ ضرورة ــ أن التلاحم بين الفعل والفاعل يبلغ حد الانطباق أو الاندغام، بحيث لا يكاد يخلو فعل من فاعل، أو ينأى فاعل عن فعله، لكن ــ ولغاية دلالية أو فنية ــ يحدث مثل هذا التفاصل الذي لا يزيد العلاقة بينهما إلا قوة وتكاملا وفاعلية.

إنها الحاجة إلى إحداث مثل هذا التفاصل الذي يقلب الصورة ظاهرا، ويفرقها لفظا، فيما الحقيقية تتراءى عميقة في مواضعها الدلالية، ووثيقة في جمالياتها الأسلوبية والفنية... حتى لتذوب كل فوارق اللفظ، أو تكاد، مع بروز كمالية اتصال المعنى ووثوقه.

ولنأخذ مثالا على ذلك قوله:

ذاب بكفك القلم

وذبت من فرط الألم...[1]

فقد فصل بين الفعل (ذاب)، وفاعله (القلم)، بشبه الجملة (بكفك)، ليأخذنا معه إلى فضاءات مليئة بتنوعات تصورية متذهنة، وتكهنات دلالية متعاقبة، إذ ما الذي يمكن أن يذوب بكفك؟ السيف والرمح والقرطاس والقلم، كما يقول المتنبي؟ أم العمر والوقت والقدر، كما يفهم من حديث ابن عباس: "رفعت الأقلام وجفت الصحف"؟ أم شيء آخر مختلف؟ كل ذلك ممكن التصور حين يتعلق الفعل (ذاب) بالتركيب الإضافي (بكفك)، سواء أكانت (الكف) هي راحة اليد التي تمسك بالأشياء وتحركها وتشكلها، ومنها الكتاب والقلم، أم كانت المصدر من الفعل (كفّ) الذي يشي بالمنع والتوقف والعجز والقهر.

ولما أن كان (القلم) عنوان الفاعلية والتغيير وكتابة القدر، فإن الذوبان عنوان التراجع حد التوقف والعجز والتلاشي، والكف الذي هو المنع والقهر سبب هذا الغياب والاضمحلال، وربما يقصد ــ هنا ــ نضوب شاعريته وملكته الإبداعية التي جعل القلم رمزا لها، فأحاله ذلك إلى حطام، بقايا إنسان يذوب من فرط الألم على ما حل به، وفي هذا وذاك يظهر معنى العجز والقهر واضحا، دون أن يترجح معنى على آخر في صورة تورية بديعية، جعلت كلا المعنيين؛ القريب والبعيد، مقصودا ومرادا، ولولا التفاصل لكان لكفّ يدك ــ وهو أحد المعنيين ــ حضور أقوى، وهيمنة ــ على المعنى ــ أوضح.

ولنأخذ مثالا آخر من قصيدته (تشبيه)، هو قوله:

يفجعني في صفحة المرآة

ظلي المنحني...[2]

هنا يفصل بين الفعل المضارع (يفجع)، وفاعله (ظلي)، بفاصل طويل نسبيا، هو قوله: (في صفحة المرآة)، والمفعول به، وهو ياء المتكلم، واجب التقديم، لكونه ضميرا متصلا بالفعل، والفاعل اسم ظاهر، لكنه كان يمكن أن يقول: (يفجعني ظلي المنحني في صفحة

1. الأعمال الشعرية الكاملة: ص367.

2. الأعمال الشعرية الكاملة، ص367.

المرآة)، ولما لم يفعل ذلك، أدركنا أنه يعمد إلى تكوين سداد لغوي يثير فينا شتى التوقعات، وينشط وعينا إلى استكشاف طبيعة الفاعل وقوته، فما الذي يمكن أن يثيرني، ويفجعني في صفحة المرآة؟ بالتأكيد ليس سوى صورتي...! وتلك إجابة تلقائية لا تحتاج إلى كدّ ذهن لاكتشافها، لكنها تضعني ــ كمتلقي ــ أمام هذا الاكتشاف السهل، ومع سهولته لا يكاد يخلو من وظيفة هذا التفاصل الصياغي، المتعة في كشف التوقعات.

وحين يطول الفاصل، تكون المتعة أبلغ وأكبر. انظر إلى قوله:

والدول الدائمة العضوية

دائمة لأنها قوية!

وعندها ضمائر

عليها النوم على العواصف الرعدية

لكن تفز فجأة

لو همستْ، عن بعد ألفي سنة ضوئية،

أطماعها الشخصية![1]

ماذا تجد هنا؟ الفعل الماضي المؤنث (همست)، وقد فصل بينه وبين فاعله (أطماعها الشخصية)، بفاصل طويل (عن بعد ألفي سنة ضوئية)، والفعل (تفزّ) الذي أضمر فاعله ليعود على (الدول الدائمة العضوية) أو على (ضمائرها) النائمة على العواصف الرعدية، وهو فعل يوحي بحركة النهوض السريعة (قوات التحرك السريع)، والمفاجئة المستفزة أيضا، ويعزز مثل هذا المعنى قوله (فجأة) دون سابق إنذار أو تخطيط، ثم يغيب هذا المعنى في تلافيف عباراته المتأنية الطويلة (لو همست عن بعد ألفي سنة ضوئية أطماعها الشخصية)، وما أبعدها من

1. الأعمال الشعرية الكاملة.، ص355.

مسافة، مسافة ألفي سنة ضوئية، فمن هذه المسافة لن يبلغ صوت مسامع أحد مهما كان مضخما وقويا... لكن همس المطامع الشخصية يسمع من مسافة أبعد من ذلك.

وهي مقابلة متضادة بين العواصف الرعدية التي لا تقلق نومها، أو توقظها منه، وبين همس المطامع الشخصية التي تجعلها ـ ولو كانت من مسافة ألفي سنة ضوئية، ودون سابق إنذار ـ تقلق وتفز... وقد عمق هذا المعنى بهذا التفاصل الصياغي (عن بعد ألفي سنة ضوئية)، ليعكس حجم المأساة في واقع البشرية التي تعيش منقادة لصلف الدول الدائمة العضوية، والتي نامت ضمائرها، ولم تعد تصحو إلا على همس مطامعها الشخصية.

وما أكثر هذه التفاصلات الصياغية في لافتاته بشكل عام، وفي قصيدته (العشاء الأخير)[1] بشكل خاص، والتي تبدو حافلة بكل أنواع التفاصلات الصياغية، وخاصة هذا النوع من التفاصل بين الفعل والفاعل... ويكفي ـ هنا ـ أن أشير إلى أمثلة منها دون تعليق:

ص503	وثنٌ تضيق **برجسه** الأوثان	وفريسة تبكي **لها** العقبانُ
ص503	ماذا لديك؟ غواية؟ صنها	فقد أغوى **الغواية نفسها** السلطانُ
	قف جانبا كي لا تبوء بذنبنا	أو أن يدينك **باسمنا** الديّانُ
ص503	فيخاف **من فرط السكوت** سكوتُنا	من أن تمرَّ **بذهننا** الأذهانُ
ص504	وعدتْ **علينا** العاديات فليلنا	ثوب الحداد، وصبحنا الأكفانُ
	صحنا فلم يشفق **علينا** عقرب	نحنا ولم يرفق **بنا** ثعبانُ
ص504	وهوى الهوى متفرجا بهوانه	وانهدّ من ندم بها الندمانُ
ص505	في لحظة... لعنت **مصانعها** الدمى	وتبرّأت **من نفسها** الأدرانُ
ص506	هل ينثني الجزار عن جرم وهل	ترتدّ **عن أخلاقها** الفرسانُ
	مهما تخلى، **في الرواية**، بعضكم	عن بعضكم، فجميعكم خلانُ
ص506	قيل الهوى... فالضم ضم حبيبة	عجبا، أتنبُتُ **للهوى** أسنانُ؟!
ص507	أيموتُ **دون عفافها** إخوانها	أم تستبيح **عفافها** الإخوانُ؟!
	قل للجزيرة: كيف حالت حائل؟	وبمن جرت **لخرابها** نجرانُ؟

1. الأعمال الشعرية الكاملة، ص503–512.

ص508 ما ذاب **من فرط الهوى لــك** عاشــق — مثلي، ولا عرف **الأســى** إنســانُ**!**

ص508 هي موطني، ولهــا فــؤادي مــوطن — أتفرُّ **مــن أوطانهــا** الأوطــانُ**؟!**

في الكحــل لا تجــد الأذى إلا إذا — عملت **علــى تكحيلــك** العميــانُ**!**

ص508 يضرب **بحرق العود** نشــر عبيــره — وبضــــربها تتــــرنم العيــــدانُ

ص509 قالــت: ويحمــل **جثتــي** الطــاوي — ويهرب **من حفيف ثيابي** الشــبعانُ

قالــت: ويقدح **نــاري** الجــبنــاء — لكن يــكتوي **بحريقي** الشجعــانُ

ص510

ص511

ص511

ص512

ص512

ص512

وهنا ــ كما يبدو ــ يظهر "مطر" ــ بوضوح أشد من قبل ــ متناصا مع القرآن الكريم في تفاصلاته الصياغية بين الفعل والفاعل، كما يتضح من مواقع عديدة ومتنوعة مــن القــرآن الكريم، نحو ما جاء في قوله تعالى: {وَكَذلكَ زيّنَ لكثيرٍ منَ المُشركينَ قتلَ أولادهِم شركاؤهم ليردوهمْ وَليلبسوا عليهم دينَهُم}[1]، فالفعل(زيّن) جاء فاعله (شركاؤهم) متأخرا، ومفصولا عنه بفاصل طويل من متعلقــات الفعــل ومفعوله، وهو قوله: (لكثير من المشركين قتل أولادهم)، وقد جعله بين الفعل وفاعلــه، ليتــيح للنفس فرصة أفضل تتهيأ فيها، وللوعي مجالا أرحب يتهيأ فيه، منبها على أن مثل هذا الفعــل، وهو (قتل الأولاد) لا يأتيه إلا مشرك، وكم من المشركين قتلوا أولادهم.

1. الأنعام: 137.

ولكن يبقى السؤال قائما في الذهن أو حاضرا في النفس؛ ما الذي يدفعهم إلى فعل ذلك، أو يزينه في قلوبهم؟ والجواب يجيء مباشرا بعد صناعة السؤال وتشكله، إنه شركاؤهم، لا لغرض سوى إردائهم، وتلبيس دينهم عليهم، وذلك لأن غايتهم الضلال، فليحذروا.

والأمثلة على ذلك كثيرة، يكفي أن أشير إلى بعضها دون تعليق:

- {قُل ما يعبأُ بِكُمْ ربي لولا دُعاؤكم فقد كذبتم فسوف يكون لزاما }[1]

- { إنَّ قارونَ كانَ من قومِ موسى فَبغى عَليهِ وآتيناهُ من الكنوزِ ما إن مفاتحه لتنوءُ بالعُصبَةِ أولي القوّة إذ قالَ **لهُ** قومهَ لا تفرحْ، إنّ َالله لا يحبُّ الفَرِحين}[2]

- {فآمن **له** لوط، وقالَ إني مهاجرٌ إلى ربي، إنه هو العزيز الحكيم }[3]

- {وعادًا وثمودَ وقد تبين لكم من مساكنهم وزين **لهم** الشيطان أعمالهم فصدهم عن السبيل وكانوا مستبصِرين}[4]

- {وإذا **غشيهم** موجٌ كالظُّلَلِ دَعوا الله مخلصين له الدين}[5]

- {كذبت **قبلهم** قومُ نوحٍ وعادٌ وفرعون ذو الأوتاد}[1]

1. الفرقان: 77.
2. القصص: 76.
3. العنكبوت: 26.
4. العنكبوت: 38.
5. لقمان: 32.

- {كذبت **قبلهم** قومُ نوحٍ والأحزاب من بعدهم}[2]

- { كذبت **قبلهم** قومُ نوحٍ وأصحاب الرسّ وثمود}[3]

- {يوم لا يغني **عنهم** كيدُهُم شيئًا ولا هم ينصرون}[4]

(3-3): التفاصل الصياغي بين الفعل ونائب الفاعل:

ما قيل عن الفعل والفاعل، يصدق ــ أيضا ــ على الفعل ونائب الفاعل، إذ أن كل فعل ينبني للمفعول يتطلب نائب فاعل، والعلاقة بينهما جدّ وثيقة كعلاقة الفعل بالفاعل، والفصل بينهما يقتضيه قانون صياغي يحتكم للفنية عند بنائه من جهة، وفي دلالته من جهة أخرى.

ومن أمثلة هذا النوع من التفاصل الصياغي قوله:

تُخصّى لنا الأسماء منذ مجيئنا　　　شرعًا، ويُعمل للشفاه ختانُ[5]

في هذا البيت يفصل بين الفعل (تخصّى)، ونائب الفاعل (الأسماع)، بالجار والمجرور(لنا)، ومرة أخرى في الشطر الثاني، إذ يفصل بين الفعل (يُعمل)،' ونائب الفاعل (ختان)، بالجار والمجرور (للشفاه)، فما الذي يحققه من وراء مثل هذا التفاصل؟

إن الفعل (تخصى) في الشطر الأول، يحمل دلالة جنسية، وكذلك نائب الفاعل (ختان)، في الشطر الثاني، مما يوحي بهيمنة الدلالة الجنسية على البيت كله، فحين يستهل البيت بمثل هذا الفعل، تنصرف أفهامنا إلى الأعضاء الجنسية، ولكن لا يجيء بنائب الفاعل مباشرة، ولو فعل، لوضعنا في حالة تأزم وإرباك أو ارتباك، ودفعنا دفعا إلى إعادة قراءته من جديد، لنكتشف هذه الدلالة المجازية للفعل (تخصى)، والتي لولا الفاصل لكانت غامضة وغريبة، ولكن حين فصل بين الفعل ونائب الفاعل بالجار والمجرور (لنا)، منحنا وقتا إضافيا، وإن يكن قصيرا، كي

---

1. سورة ص: 12
2. غافر: 5.
3. ق: 12.
4. الطور: 46.
5. الأعمال الشعرية الكاملة، ص504.

نعمل وعينا في اكتشاف طبيعة هذا الفعل بتحويراته الجديدة، ومن ثم لاكتشاف هـذا المخصـي منا، أو لنا، فإذا به الأسماع لا غيرها، كي لا تتجب سمعا متحررا من دالة المسموح في شـرع الحكام والمسموع جبرا أو قهرا.

وفي الشطر الثاني، يعيد إلى التركيب توازنه حين يبني الفعل للمفعول ويفصـل بينـه وبين نائب فاعله بالجار والمجرور (للشفاه)، فالفعل (يعمل) يخصص للشفاه مباشرة، لكن ذهننا يعمل بسرعة مستفيدا من مجازية الدلالة المنضافة إلى الفعـل السـابق المـوازي (تخصـى)، ومجازية الربط بينها وبين الأسماع، فلا يمضي متجاوزا الشفاه حتى ندرك فورا أنه (الختـان) الذي يقتضيه السياق السابق، فإن تكن الأسماع مخصية فإن الشفاه مختونة، وهي صورة توحي بذكورية الأسماع وأنوثية الشفاه، لكنها ذكورية مخصية، وأنوثة مغتصبة.

وكان يمكن أن يقول: (تخصى لنا الأسماع، وتختن لنا شفاه)، لكنه مال إلى المزاوجـة مع المخالفة، فجعل دلالة الخصاء للفعل، ودلالة الختان لنائب الفاعل، دفعـا للملـل والرتابـة، وإغناء للدلالة، وتنويعا للصياغات البنائية.

ويبدو أن حمى هذه الصياغة قد انتقلت عدواها مباشرة إلى البيت الذي يليه، فـإذا بـه يشكل من تفاصلاته الصياغية، تنويعات دلالية متعددة.

انظر إلى قوله:

ونسير مقلوبين حتى لا ترى مقلوبةً بعيوننا البلدان[1]

وهو ــ هنا ــ يفصل بين الفعل المنفي (لا ترى)، ونائب الفاعل (البلـدان)، بقولـه: (مقلوبـة بعيوننا)، والأصل في ترتيب مثل هذا التركيب أن يقول: (حتى لا ترى البلدان مقلوبة بعيوننا)، لكن هذا التعبير في إطار هذا التفاصل الصياغي قد أكسب المعنى إضافة جديدة، كمـا أكسـب عبارته نفسها قوة في السبك، ومتانة في التركيب، ناهيك عما يحمل التركيب كلـه مـن تهكـم وتعريض. ومن هذا التفاصل الصياغي قوله:

---

1. الإعمال الشعرية الكاملة، ص504.

أتُعدُّ قنبلةً فتدعى قبلة   ويُعدُّ عيدا ذلك العدوان؟[1]

فقد فصل بين الفعل (يعدُّ) المبني للمفعول، ونائب الفاعل (ذلك العدوان)، بالمفعول بــه وهو قوله: (عيدا)، وقدمه عليه، ونحن نعلم ما للتقديم من دلالة نفسية تستفز فضــول المتلقــي وتشده إليها، فتجعله لا يطيق الانتظار، فيغذ النظر حثيثا متعجلا كي يطلع على نهايات الكــلام، وهو يوظف لهذه الغاية أسلوب الاستفهام الذي يحمل معنى الإنكار والاستهجان.

ومن تفاصلاته ــ أيضا ــ قوله:

عثمان يقتل كل يوم باسمنا   وتخاط من أطمارنا القمصان [2]

فالفعل (تخاط) يفصل عن نائب الفاعل(القمصان) بالجار والمجرور (مــن أطمارنــا) وهو، إذ يفعل ذلك، فإنما لشد انتباهنا، ويطلب منا أن ننتظر (نائب الفاعل)، مما يجعلنا نتساءل: ما الذي يمكن أن يخاط من أطمارنا؟ ولأننا مررنا ــ في صدر البيت ــ بعثمان وهو يقتل كــل يوم باسمنا، فإننا نكاد لا نجد كبير عناء في اكتشاف الإجابة من مثل هذا التساؤل المتشكل فــي أذهاننا، إنه القمصان، وما اعجب ذلك وأقساه

ومثله أيضا:

لم يُمتشق سيف ولم تسرج لهم   خيل، ولم تقطع لهم أرسان[3]

والبناء للمفعول هو النظام السائد في هذا البيت، كما الجزم والنفي والقلب، وقد فصــل في نهاية الشطر الأول، وفي نهاية الشطر الثاني، بالجار والمجرور (لهم)، ففصل (لم تســرج) عن (خيل) بــ (لهم)، كما فصل (لم تقطع) عن (أرسان) بــ (لهم) أيضا.

وفي القرآن الكريم يقع مثل هذا التفاصل كثيرا، ويكفي أن تراجع مادتي (كُتب) و(زُين) في المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، لترى كم هو شائع مثل هذا النــوع مــن التفاصــل

---

1. المرجع السابق، ص508.
2. المرجع السابق، ص509.
3. المرجع السابق، ص511.

الصياغي في القرآن الكريم، ولا أظن شاعرنا إلا مطلعا على مثل هذه التفاصلات الأسلوبية ومستفيدا ــ من ثم ــ منها.

ويكفي أن نسرد هنا أمثلة لبعض هذه التفاصلات الصياغية القرآنية، منها قوله تعالى: {يا أيها الذين آمنوا كتب عليكم القصاص في القتلى الحر بالحر والعبد بالعبد والأنثى بالأنثى فمن عفي له من أخيه شيء فاتباع بالمعروف وأداء إليه بإحسان. . . }[1]، فقد فصل بين الفعل (كتب)، ونائب الفاعل (القصاص)، بالجار والمجرور (عليكم) كما فصل بين (عفي) و(شيء) بفاصل أطول هو: (له من أخيه).

وفي الآية التي تلتها نجد تفاصلا أطول، يقول تعالى: {كتب عليكم إذا حضر أحدكم الموت إن ترك خيرًا الوصية للوالدين والأقربين بالمعروف حقا على المتقين...}([2])

وقد فصل بين (كُتب)، و (الوصية)، بقوله: (عليكم إذا حضر أحدكم الموتُ إن ترك خيرا)، وهو فاصل متنوع وطويل، كما نرى، كما أنه يكشف تنوعات دلالية عديدة، والأمثلة على ذلك كثيرة، حسبنا منها ما ذكرنا.

(3-4): التفاصل الصياغي بين الفعل ومتعلقاته:

وهذا اللون من التفاصل، وإن يك قليلا، يعكس ــ مع قلته ــ شكلا مطردا من أشكال طبيعة تفاصلاته الصياغية التي ــ بتنوعها، ومن ثم تناميها وتكاملها ــ تؤسس لتمايز أسلوبي يتكئ ــ بوضوح وقوة ــ على نمط قرآني متميز في تفاصلاته الصياغية، وبنياناته الأسلوبية، والذي يهدف ــ غالبا ــ إلى تذهين معنى الصورة، وفتح الدلالة على وجوه عديدة، واحتمالات متنوعة.

ولنأخذ مثالا على ذلك لافتته (تبليط)، حيث يقول:

---

1. البقرة: 178.
2. البقرة:179.

رصفوا البلدة، يوما،

بالبلاط

ثم لما وضعوا فيه الملاط

منعوا أي نشاط

فالتزمنا الدور

حتى يأتي للملاط

زمن كاف لكي يلصق جدا

بالبلاط!...[1]

والملاحظ ـــ هنا ـــ أنه ـــ في أول اللافتة ـــ يفصل بين الفعل (رصـــفوا)، ومتعلقاتـــه والتي هي الجار والمجرور (بالبلاط)، بظرف الزمان (يوما)، وفي آخرها يفصل ـــ أيضـــا ـــ بين الفعل (يلصق)، ومتعلقاته الجار والمجرور (بالبلاط)، بالمنصـــوب (جـــدا)، وبـــين هـــذين التفاصلين نلحظ تفاصلات أخرى أيضا، كالفصل بين الفعل والفاعل في قوله: (حتى يأتي للملاط زمن كاف...)، وكالفصل بين المتعاطفين بعد (ثم)، كما سنراه لاحقا.

وبالجملة، فإن هذه اللافتة ـــ على قصرها ـــ تبـــدو حافلـــة بالتفاصـــلات الصـــياغية المتنوعة، ويهمنا ـــ هنا ـــ هذا التفاصل بين الفعل ومتعلقاته، والذي افتتحت ثـــم اختتمـــت بـــه اللافتة.

وبالنظر إلى قوله: (رصفوا البلدة يوما بالبلاط)، فقد جعل ذهن المتلقي من لحظة إنشاء الفعل (رصفوا)، يتابع حركة هذا الفعل واتجاهه، وحين حط ـــ بتأثير وفاعلية ـــ على البلـــدة، تسارع نبض الذهن في تصور البلدة وهي ترصف، ولكن بماذا ترصف؟ بالحجارة... بالبلاط...

---

1. الأعمال الشعرية الكاملة، ص477.

بالناس... بالشموع...؟ كل ذلك ينهال في لحظة لا تتجاوز جزءا من ألف جزء من ثانية، ولكن حين يفصل بين الفعل ومتعلقاته بظرف الزمان إنما يتيح للذهن فرصة أكبر ليحشد تصورات أكثر، أو يخلص إلى استنتاجات أغزر وأعمق، وحين يجيء المتعلق أخيرا من ضمن هذه التصورات الذهنية، فلربما يكون الاحتفاء به أوضح، والاهتمام به أشد، فيحظى بالقبول والتفهم أكثر مما لو قذف به فورا ودون فاصل.

ونفس الشيء نلاحظه في نهاية اللافتة حين يفصل بين الفعل ومتعلقه بهذا اللفظ (جدا)، والموحي بالغرابة، والمحمل بالدهشة والتعجب، ولولا ذلك لما أعطى للعبارة قدرتها على التهكم، ولمرت مرورا عاديا دون أن تثير فضولنا، أو تحرك مشاعر السخط فينا.

كذلك لو أخرها لما كان لها هذا التأثير، أو مثل هذا الوقع، إذ تجيء بعد فراغ الذهن، واسترخائه، فلا تلقى تحشدا، ولا تثير فضولا.

ولنأخذ مثالا آخر من قصيدته (العشاء الأخير)، هو قوله:

عثمان يقتل كل يوم باسمنا وتخاط من أطمارنا القمصان![1]

فالفعل المبني للمفعول (يُقتل)، يفصل بينه وبين متعلقه (باسمنا)، بتركيب إضافي يحمل دلالة زمنية متكررة ومتجددة هي (كل يوم)، والذي يفيد الاستمرارية في الفعل دون توقف.

وحين يعلمنا أنه يقتل كل يوم، نتوقع أن يكون ثمة أسباب أو شهود، ولكن ــ في لحظة التوقعات هذه ــ يقدم لنا الجواب خالصا، فيزيل كل احتمال آخر، أو كل سبب آخر توقعناه لقتله المستمر، إنه يقتل فينا، ولكن بسببنا، أو باسمنا، قد نكون عرفنا ذلك أو قاربناه، ونحن إذ نقترب منه أو نعرفه، إنما نبذل جهدا، فنكدّ ذهننا ونشحذه، ثم نشحن أنفسنا بصورة ما يحدث، فإذا بنا، في وسط الحدث، مشاركون، متسببون، منفعلون، لا مجرد مشاهدين أو سامعين، أو متفرجين.

أليس مثل هذا الفاصل هو ما أعطانا مثل هذه الفرصة للتفكير؟ ثم، أليس مثل هذا التفكير، حين يحملنا اللفظ عليه، سبيلا يجعلنا ننخرط في الحدث، فنتصوره، وننفعل به،

1. الأعمال الشعرية الكاملة، ص509.

ونشارك في اكتشاف ماهيته وحدوده وأبعاده؟ وبعد ذلك كله، أليس ذلك طريقا لهذا الانفتاح على كل الاحتمالات والوجوه، ودعوة للدخول من كل الأبواب، وبكل الوسائل؟ وفي المحصلة، ألا نرى أن ذلك يحرضنا على وقف هذا القتل الإجرامي المستمر، ويدعونا إلى أخذ دورنا في مسيرة التاريخ لصنع التاريخ نفسه، وتصحيح أخطائه، أو ربما مساره الخاطئ كله؟

لنرى إلى أي مدى يتناص مع القرآن الكريم في هذا اللون من تفاصلاته الصياغية، انظر إلى قوله تعالى: {وإذا رأيْتَ الذينَ يخوضونَ في آياتنا فأعرضْ عنهمْ حتى يخوضوا في حديث غيره، وإما ينسينّك الشيطان فلا تقعد بعد الذكرى مع القوم الظالمين}[1] فقوله تعالى: (بعد الذكرى) جاءت فاصلا بين الفعل (لا تقعد)، ومتعلقه (مع القوم الظالمين)، فالنهي ــ أصلا ــ متسلط على القعود مع القوم الظالمين، ولكن لم يأت نهيا مجردا، أو مطلقا، وإنما جاء متجاوزا قعودات طالت واستمرت، وأخذت لونا تجاوزيا وتجاوريا قديما، ثم جاءت الذكرى، وتبعها بيان النهي، فحين أنشئ النهي بقوله تعالى: (فلا تقعد)، تبادر إلى الذهن ــ لتقدم القول ببيان الخائضين بآيات الله ودعوته للإعراض عنهم ــ نهيه، سبحانه، عن القعود مع الخائضين في آيات الله والمستهزئين بها.

لكنه ــ سبحانه ــ لم يقدم مثل هذا التوصيف مباشرة، وإنما فصله ببيان يتناسب ــ دوما ــ مع طبيعة الإنسان في النسيان، أو تسلط الشيطان عليه، فقدم له بقوله: (وإما ينسينك الشيطان)، ثم هيأ مكانا للذكرى، والتي إذا حصلت، أو تهيأت، فتذكرت بعد نسيان، فلا تقعد ــ بعد الذكرى ــ مع القوم الظالمين.

لقد تفتحت صور الدلالة أمامنا، فذهب ذهننا، كل مذهب، في تحديد ما تسلط، أو من تسلط عليه النهي بعد تحصل الذكرى، فإذا هم قوم ظالمون، كنا سنصل إلى مثل هذا الوصف، أو ما يقاربه، أو يشبهه، لولا أن سبقنا القرآن ببيانه بمثل هذه الدقة، وبمثل هذه السرعة أيضا، لكنها دقة لم تحرمنا من التكهن حتى عرفنا أو كدنا نعرف، ولم تحل بيننا وبين الانفتاح الذهني على مختلف التصورات والتقديرات، ولم يكن هذا الذي صرحت به الآية غائبا عنا، أو بعيدا،

1. الأنعام: 68.

ولولا الفاصل لما أمكننا أن نفكر فيه، أو أن نتصوره، ولجاء مسطحا وعاديا وخاليا من أي انفعال نفسي أو إدراك تأملي.

تلك هي طبيعة القرآن في العرض والتحريش والتحريض، وتفاصلاته الصياغية هي إحدى وسائله في إنشاء مثل هذا التحريش والتحريض.

مثال آخر لهذا التفاصل نجده في قوله تعالى: {وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين}[1] دعاء يُقْدَم له بالاحتراس حتى يكون الدخول دخول رحمة، ولإنشاء مثل هذا الاحتراس، يستخدم أسلوب التفاصل الصياغي، فيفصل بين الفعل (أدخلني)، ومتعلقه المدخول به (في عبادك الصالحين)، بهذا التركيب الإضافي المسبوق بحرف الجر (برحمتك)، وحين نمضي مع الفعل المنشئ للدعاء بعد التوطئة له بالشكر والعمل والصالح، نتوقع أن يكون طلب رجاء بالالتحاق بركب الصالحين، والذي يساعدنا على مثل هذا التوقع هو هذا التفاصل الصياغي الذي يأخذ منحى الاعتراض في اللفظ والاحتراس في المعنى، فما أن نقرأ قوله تعالى: (برحمتك)، حتى ندرك إلى أي مدى يذهب في دعائه، أو إلى أي فريق يريد أن يلحق بركبه وينضم إليه.

وهو فوق كل ذلك اعتراف من الداعي بأن دخوله في عباد الله الصالحين لا يأتي بفعله مهما بلغ من الجد والاجتهاد والصلاح، وإنما ــ وهذا أيضا أدب مع الله ــ برحمة الله.

(3-5): التفاصل الصياغي بين الفعل والمفعول، وبين القول والمقول:

ولا يختلف هذا اللون من التفاصل عن سابقيه، ولعل كثرته في القرآن الكريم مؤشر على أهمية، وهي أهمية اكتشفها "مطر"، ثم فهمها، فحرص على تمثلها في بنياناته الصياغية، انظر في قوله:

عجبا..

كيف اكتشفتم

1. النمل: 19.

آية القطع

ولم تكتشفوا، رغم العوادي،

آية واحدة

من كل آيات الجهاد(1)

فقوله (رغم العوادي) يفصل بين الفعل ومفعوله، وهو فاصل يكشف للفعل أفقا جديـدا، ويرسم له آمادا متنامية في توسيع دلالته، وفض مغاليقه، في صورة تتناسب مع العنوان الـذي اختاره للافتاته والذي هو (اكتشاف)، وهو ــ هنا ــ ينشئ حالة من الدهشة والعجب من قدرتهم على اكتشاف آية قطع يد السارق، وعجزهم ــ مع كل ما حل بالأمة من كـوارث ونـوازل ــ عن اكتشاف آية واحدة من آيات الجهاد الكثيرة، أليس ذلك مدعاة للعجب؟ وهو عجـب يحمـل على السخرية والتهكم أكثر مما يحمل من الدهشة، وهي سخرية ينبئنا بها مثل هـذا التفاصـل الذي لولاه لكان عجبًا محضًا لا يثير فينا أية حماسة لتتبعه وتمثله، ولكن حين قدّم لقدرتهم على اكتشاف آية القطع عرّفنا، أو أراد أن يعرفنا بأنهم يقرأون القرآن ويطبقونه، لكنها قراءة انتقائية، وتطبيق جزئي ومزاجي، وقد بدأنا بإدراك مثل هذه الحقيقة حين بدأ بإنشاء النفي لفعـل كـانوا يحسنون تمثله، فإذا هم أبعد ما يكونون عنه، كأنهم قد صموا وعموا فلم يجاوزوا آيـة القطـع، وهي آية واحدة، ليكتشفوا ــ إن كان ثم حاجة لاكتشاف ــ آية واحدة من آيات الجهـاد، ولقـد كدنا نخمن ما يريد قوله حين بدأ يؤلف هذا التفاصل بقوله: (رغم العوادي)، ووصلنا ــ فعلا ــ أو كدنا نصل إلى ما يريد قوله، ليقول لنا فور وصولنا إلى النتيجة التي دفعنا إليها، ما توصـلنا إليه أو خمناه، لنقف ــ من ثم ــ وجها لوجه أمام قوم عمين عـن آيـات الجهـاد، وكـأنهم لا يحسنون ــ هنا بالضبط والتحديد ــ قراءة القرآن، أو ــ بشيء من الدقـة ــ لا يقرأونـه، ولا يخضعون لسلطانه.

ومثل هذا التفاصل نجده في لافتته (عباس فوق العادة)، حيث يقول:

---

1. الأعمال الشعرية الكاملة: ص 51.

قالوا له: نعطيك بعض الخبز لو...

أعطيتنا السجادة

صاح بصوت طافح بالعز فوق العادة

كلا...

فهذا عمل

يخل بالسيادة[1]

فانظر إلى قوله: (بصوت طافح بالعز فوق العادة)، كيف فصل به بين الفعل (صـــاح) ومفعوله (كلا)، وهو فاصل طويل نسبيا، جعلنا ــ وقد لبسنا خفاف العز فوق العادة ــ لا نكتفي بمجرد التوقع أو التخمين، بل دفعنا ــ بنشاط ــ إلى أن نشاركه أحاسيسه ومشـــاعره، فنصـــيح معه: كلا... لكننا نصيح لا كما يصيح هو، فصياحنا مقطـــور بالدهشـــة، ومنفـــوخ بالســـخرية والتهكم، حتى لو أن أيدينا تطاله لبطشنا به، وأحلناه إلى باطن الأرض خجلا من سوء موقفـــه، وشنيع تصرفه.

1. الأعمال الشعرية الكاملة: ص373.

والأمثلة[1] على ذلك كثيرة، أكتفي منها بما ذكرت، وهي ـــ بمجموعها ـــ تشكل حالـــة تناص مع تفاصلات القرآن الكريم[2]، والتي تبدو هي الأخرى ـــ في هـــذا المجـــال ـــ كثيـــرة ومتنوعة، وإليك بعضها: "ولئن أصابكم فضل من الله ليقولن كأن لم تكن بينكم وبينه مـــودة يـــا ليتني كنت معهم فأفوز فوزا عظيما".[3] " اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتي ورضيت لكم الاسلام دينا"[4]، " واتل عليهم نبأ ابراهيم"[5]

(3-6): التفاصل الصياغي بين الشرط والجزاء:

وهو أن تولج كلمة أو جملة أو ربما أكثر، بين ركني جملـــة الشـــرط؛ فعـــل الشـــرط وجوابه، لغرض دلالي أو بلاغي، وقد يكون مع أداة الشرط وفعل الشرط، أو دون تكرير.

انظر إلى قوله:

ولاة الأمر ما خنتم ولا هنتم

ولا أبديتم اللينا

جزاكم ربكم خيرا

كفيتم أرضنا بلوى أعادينا

وحققتم أمانينا

وهذي القدس تشكركم

ففي تنديدكم حينا

---

1. انظر المرجع السابق: 263، 371، 503، 506...
2. انظر على سبيل المثال، المائدة:(6،2)، الشعراء:(4)، القصص:(81،78،51،12)، العنكبوت:(41،25)، الشورى(33،32،26)، الدخان: (17).
3. النساء:73
4. المائدة: 3
5. الشعراء: 69

وفي تهديدكم حينا

سحقتم انف أمريكا

فلم تنقل سفارتها

ولو نُقلتْ

ـــ معاذ الله ـــ

لو نُقلتْ

لضيعنا فلسطينا![1]

فقوله (معاذ الله)، الذي وضعه بين شرطتين كإشارة منه إلى اعتباره كلاما معترضا، جيء به احتراسا، وحُمِّلَ قدرًا هائلا من السخرية والتهكم، كما جاء فاصلا ـــ في الأصل ـــ بين الشرط والجزاء، لأن الجملة الشرطية الأولى (لو نقلت) لم تكتمل، وظلت مفتقرة إلى جواب، هذا الجواب جاء متأخرا بعد كلام معترض، وجملة شرطية أخرى، لكن الجملة الشرطية الأخرى لم تأت كاملة أيضا، وإنما جاءت تبعا للجملة الشرطية الأولى، وتأكيدا لها، وظلت لهذا الهدف متعلقة بها، لم يش السياق بالحاجة إلى جواب لها، وإنما كشف ـــ بوضوح ـــ جواب الأولى التي ظلت لفترة وجيزة دون جواب، وكأنها ـــ بذلك ـــ تتهيأ لجواب غير عادي.

وقد أخذنا مثل هذا الإحساس المتكون من جراء هذا الفاصل، إلى تصور هول الجواب وخطورته، حتى لقد كدنا نقول بأن أمريكا لو نقلت سفارتها إلى القدس لضيعنا فلسطينا، وهو ما صرح به بعد أن كدنا نصرح به، أليس ذلك مثيرا وممتعا؟ ثم أليس هذا ما يهدف إليه ـــ أصلا ـــ مثل هذا التفاصل الصياغي؟ بالتأكيد، إنه يثير فينا مثل هذه الأحاسيس التي تتذهن فينا معطية صورا دلالية وبيانية متنوعة، ومكثفةً ـــ في لحظة تشغيل الذهن والوعي ـــ كل أبعاد الصورة وجوانب المخيلة، لتحشيدها ـــ من ثم ـــ للبحث والمعرفة والتصوير.

1. الأعمال الشعرية الكاملة، ص 56.

ولا ريب أن "مطر" قد استفاد ــ في تفاصلاته هنا ــ من تفاصلات القرآن الكــريم[1]، والتي جاءت دقيقة في دلالتها، عالية في أدائها وتصورها.

لنقرأ قوله تعالى: {ولما جاءهُم كتابُ من عندِ الله مصدِّقٌ لما معهم وكانوا من قبل يستفتحون على الذين كفروا فلما جاءهم ما عرفوا كفروا بهِ فلعْنةُ الله على الكافرين}[2]، ثم لنسأل: أين الجزاء في جملة الشرط الأولى؟ والجواب: أغنى عنه الجزاء فـي جملـة الشـرط الثانية، وكأن الثانية تكرار وتأكيد للأولى مع بعض التنوع الصياغي، وقد ساعد على مثل هـذا التحليل ورود هذا التفاصل الصياغي الطويل: "وكانوا من قبل يستفتحون على الـذين كفـروا"، وكان يمكن أن يقدم الجواب مباشرة بعد هذا التفاصل، لكنه آثر إعادة جملة الشرط مجريا عليها بعض التغيير الصياغي، ليقرر أن الكتاب المصدق لما معهم هو نفس ما عرفوا مـن أوصـاف محمد صلى الله عليه وسلم، لكنهم ــ رغم هذا التصديق، وهذا التوصـيف ــ كفـروا بـه، والتكرار يخدم هذا المعنى، أو يزيد في تصوير مبالغتهم في التكذيب ضربا في الجهالة، وإمعانا في الضلال الذي أوصلهم إلى حيث وصفهم بالكفر، ورمْيهم باللعنة.

ونحن حين نأخذ بقراءة جملة الشرط الأولى نظن أنهم سيصدقون، لأن ما جـاء لـيس غريبا عنهم، ولا مكذبا لما معهم، بل مصدقا له، ولكننا حين ننتقل مع هذا الفاصل الذي يـوحي بموقف سابق لهم، يتوعدون به الكافرين من العرب، نلحظ تغيرا في اللهجـة، وانعطافـا فـي الجواب، فنكاد نتوصل إلى أنهم سيكذبون ويكفرون، ويزيدنا تأكدا هذا التكرار لجملة الشـرط، والمستهل بحرف الربط (الفاء) الذي يوحي بالتعاقب واختصار الزمن، والذي لا يـدع للعقـل مجالا للتفكير أو التدبر، وكأن مراد القول لو أنهم عقلوا وفكروا وتدبروا لما كفروا، لكنهم لما لم يفعلوا ذلك كفروا، وكفرهم جاء ردا مباشرا ومواريا على مجيء ما كـانوا يتوقعونـه، مخيبـا لآمالهم، ومن غيرهم، وحين صرح بكفرهم وتكذيبهم، كان ذلك متوقعا، فلم يثر ــ لذلك ــ فينا اعتراضا أو استغرابا.

---

1. انظر مثلا: البقرة: 24، النساء: 124.
2. البقرة: 89.

وقد يجيء الشرط متعددا والجزاء واحد، كما يتبدى في قول "مطر":

فإذا ما ظلت التيجان تلمعْ

وإذا ظلت جياع الكوخ

تستجدي بأثداء عذاراها لتدفعْ

وكلاب القصر تبلعْ

وإذا لم يبق من كل أراضينا

سوى متر مربع

يسع الكرسي والوالي

فإن الوضع في خير... وأمريكا سخية![1]

فهذه فواصل كثيرة متشابهة شكلا، ومتنوعة دلالة، تعكس تعددا في الأوضاع والأحوال، لكن مثل هذا التعدد في الأوضاع والأحوال، لا تفضي إلى تعدد في النتائج، وإنما هي نتيجة واحدة لا تتغير، ووضع واحد لا يتبدل، ونكاد نلمس مثل هذا المعنى، ونحن نمضي مع تعدداته الشرطية التي لا تزيد المعنى إلا إيغالا وغرابة.

وحين يدفع بنا إلى تخمين مثل هذا المعنى المولود من رحم الفواجع، إنما يريدنا أن نصحبه في مثل هذه الرحلة الذهنية في عالمه الذي يضج بالأسى، والذي ينجح في تقديمه لنا أو تقديره بصورة تهكمية لاذعة، لا يكاد يتخلى عنها، ليس هنا فحسب، وإنما في لافتاته كلها.

انظر مثلا إلى قوله:

إذا أودى بي الضجر

---

1. الأعمال الشعرية الكاملة، ص 138.

ولم أسمع صدى صوتي

ولم ألمح صدى دمعي

برعد أو بطوفان

سأحشد كل أحزاني[1]

فهو ــ هنا ــ يفاصل بين الشرط والجزاء بمتعاطفات متعددة، يقدمها خدمة للدلالة، وتكثيفا لتداعيات الصورة التي تدفعه ــ بعد كل تلك الاستحالات ــ إلى حشد كل أحزانه، والنص ــ طبعا ــ لا يتوقف عند حشد الأحزان، وإنما يصل إلى حد الانفجار، كما يصرح هو نفسه، في نهاية لافتته، بذلك.

(3-7): التفاصل الصياغي بين المعطوف والمعطوف عليه:

في لافتته (أخطاء في النص)، يقول:

وحشدت جميع الآراءْ

ثم بكل رباطة جأش

أودعت الصفحة إمضائي

وتركت الصفحة بيضاء! [2]

فقوله (بكل رباطة جأش) يفصل بين ما قبل حرف العطف (ثم)، وما بعدها، والمتعاطفان هنا جملتان فعليتان، فهو فاصل بين فعلين وحدثين وزمنين، لكنه فاصل يفسر ما بعد حرف العطف، ويجعل أمر الإقدام عليه هينا وميسورا، لأنه يختزن لحظة زمنية تهيئ للعقل

---

1. المرجع السابق، ص 154.
2. الأعمال الشعرية الكاملة، ص 408.

مجالا للتفكير قبل الإقدام، فكيف إذا جاء الفاصل مؤكدا مثل هذا الإقدام (بكل رباطـــة جـــأش)، وبعد جملة توحي بتقلب الآراء والتفكير فيها.

فالفاصل يوحي بالتريث، لاشك، لكنه يعدم الحيلة، أو لا يجد خيارا آخر غير الإمضاء، وإذا كان ذلك واقعا لا بد منه ولا مناص، فلا أقل من أن يكون بثبات، وبرباطة جـــأش، لكنـــه ثبات مقلق، موارب، يكشف قلقا وخوفا، كما ينضح بالألم الملفوف بالسخرية والتهكم، إنه يرسم صورة القهر.

ونفس الشيء يمكن أن نلحظه في لافتته (تبليط)، استمعوا إليه وهو يقول:

رصفوا البلدة يوما

بالبلاط

ثم لما وضعوا فيه الملاط

منعوا أي نشاط[1]

فهو هنا يفصل بين ما قبل (ثم) وما بعدها بهذه الجملة (لما وضعوا فيه الملاط)، وهـــي جملة تكشف حالة زمنية، فالمعطوف بـــ (ثم) لا يتحقق إلا بعد تحقيق هذا الفاصل بعد (ثم)، إنه يحملنا معه إلى آفاق جديدة للتصور، كي تكشف معاني غالبا ما كانت تتذهن بتلقائية مع تواصل مد الدلالة المتكشفة من هذا التفاصل الصياغي الذي يأخذ وضع المغري بالاكتشاف والتخمين.

وما أكثر آيات القرآن[2] التي يرد فيها مثل هذا التفاصل التعاطفي، حتى لتكـــاد تشـــكل ظاهرة تستحق الدراسة والنظر، وإليك هذه الأمثلة: " وإذ يرفع ابراهيم القواعـــد مـــن البيـــت واسماعيل ربنا انك انت السميع العليم"[3]، " ووصى بها ابراهيم بنيه ويعقوب"[4]، " أيود أحـــدكم

1. المرجع السابق، ص 408.
2. انظر مثلا: البقرة: (213، 221)، النساء: (95)، المائدة: (3).
3. البقرة،127.
4. البقرة،132.

أن تكون له جنة من نخيل وأعناب تجري من تحتها الأنهار له فيها من كل الثمـرات وأصـابه الكبر وله ذرية ضعفاء فأصابها إعصار فيه نار فاحترقت"[1]، " والـذين إذا فعلـوا فاحشـة أو ظلموا أنفسهم ذكروا الله فاستغفروا لذنوبهم ومن يغفر الذنوب إلا الله ولم يصروا على ما فعلوا وهم يعلمون"[2].

والآن بعد استعراض هذه الأنواع من التفاصلات الصياغية التي وجدنا نماذج منها فـي شعر "مطر" وقدرنا أنه قد استفاد ــ في تكويناتها وصياغاتها ــ من القرآن الكريم في تفاصلاته الصياغية العديدة، ليجيء متناصا ــ في أسلوبه ــ مع أسلوب القرآن الكريم، بعد كل ذلك نجـد لازما أن نقرر أن الأمثلة التي أوردناها سواء من الأعمال الشعرية الكاملة لمطر، أم من القرآن الكريم، ليست كل هذه التفاصلات، وإنما هي نماذج تجسد ابرز النقاط، ولو أنعمنا النظـر فـي (اللافتات) لاكتشفنا أن قانون التفاصل الصياغي يكاد يكون النظام السائد، أو القانون الصـياغي المهيمن على تركيبة اللافتات، مع التنبيه أن مثل هذه التفاصلات الصياغية قد شكلت ــ أيضـا ــ ملاطا وثق العلاقة بين المتفاصلين، مما عكس متانة في التركيب، وبلاغـة فـي البنيانـات الأسلوبية.

1. البقرة، 266.
2. آل عمران،135.

خاتمة:

يعد أحمد مطر من الشعراء الذين يعبرون عن آلام الشعوب بصدق وأمانة، وهو في نفس الوقت ضحية المواقف والمبادئ التي يؤمن بها، مما سبب له المعاناة بكل أشكالها.

ولا شك أنه من شعراء القضية الإسلامية، ولا ينتمي لحزب أو تنظيم، وقد أدرك أن توظيف الرموز الدينية ألفاظا ومعان وشخصيات في الشعر أو النثر لهو من الضرورات في عرف كثير من النقاد والأدباء، وهي (الرموز) بذلك ترتقي بالنص المكتوب إلى درجة سامية ترفع من قيمته الأدبية، وإن هذا التوظيف ليس منة من الشاعر أو الأديب على الدين، وإنما حاجة إليه واستعانة به.

لذلك فقد وجد أدباؤنا وشعراؤنا في التضمين أو التناص ظاهرة ومتنفسا يرتقون من خلالها بأشعارهم وأعمالهم الأدبية إلى مكانة سامية. والتضمين ظاهرة بلاغية وأدبية فرضت نفسها على من اشتغل بالنقد، فلا يكاد مؤلَّف نقدي أو بلاغي يستطيع تجاوزها دون الإشارة إليها أو الحديث عنها.

والتضمين أنواع وأنماط، وهو في عرف النقاد: أن يقصد الشاعر أو الناثر إلى نص فيضمنه في شعره أو نثره، وهو ضرب من الفنون المتبعة بين الشعراء والكتاب، شامل لكل أنواع الأخذ من نصوص الآخرين، ولا شك أنه مصطلح ذو جذور عربية أصيل، ومستقر المفهوم غير مضطرب بالرغم من هذا الخلط الواضح بينه وبين السرقات في الموروث النقدي.

لذلك وجد كثير من الدارسين فيه المصطلح الأكثر قبولا لدى النقاد، كونه بديلا جذريا للتناص، فالتناص مصطلح نقدي حديث وافد من الغرب يقوم على التداخل والتعالق بين النصوص، وهو يقوم على استحضار النصوص الأخرى قديمة أو حديثة، وتوظيفها خدمة للنص.

ولقد شاب مفهومه الخلط والتشويش والتداخل مع عدة مفاهيم أخرى، كما أنه ظهر في مجال النقد بمسميات عدة، فهو مصطلح قلق ومضطرب لم يستو بعد على عوده.

إن مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر تراوحت ما بين الاقتباس لنصوص دينية كما هي دون إجراء تحوير عليها أو إشراب النص الشعري معان دينيــة بحيــث يكــون هــذا الإشراب مباشرا أو طوافا حول ذلك المعنى، فقد تضمن شعره حشدا كبيــرا مــن المفــردات والعبارات والمعاني ذات البعد الديني ومصطلحات اقتصر اســتخدامها علــى القــرآن الكــريم والحديث الشريف.

كما وتلقي قصة سيدنا موسى عليه السلام مع الطاغية فرعون بظلالها في غير قصــيدة من قصائد أحمد مطر، في إشارة واضحة إلى تجربة الاستضعاف التي مر بها موسى ومن معه أمام طاغية وصل به الاستبداد منتهاه والظلم أوجه، ولا شك أن الشاعر قد استلهم تلك الأحداث واستدعاها ليسحبها على واقع اليوم حيث يمثل الحكام نماذج فرعونية، لا قبل لشعب مستضعف بمواجهته، ولا حتى احتمال طغيانه وجبروته، فيما يرمز لموسى أحيانا ومــا لحقــه مــن أذى وابتلاء إلى الشعب العربي المغلوب على أمره. والمبتلى بنظم مجرمة مستبدة. علما انه وظــف شخصية موسى عليه السلام كرمز لليهود وتجبرهم وتسلطهم في مواقع أخرى من شعره، وهذا مزلق شعري خطير يعاني منه كثير من الشعراء من واجبهم التنبه إليه.

كما ويلاحظ الاستحضار الواضح عند استدعائه للشخصيات، لشخص فرعون ومنهجــه في الحكم والاستبداد إلى الحد الذي يوصل الطغاة إلى التأله ومنازعة الله في عظمته وكبريائــه، وما على الشعب إلا أن يكون عبدا مطواعا يسبح بحمد الزعيم ويتوسل مرضاته

ثمة صنف من الشخصيات الإسلامية يصادف تاريخها هوى في نفس الشــاعر، فتــراه يستحضرها أسماء ومواقف، كالحسين بن علي ــ رضي الله عنهما ــ فيما يمثله من رمزية في الخروج على الظلم والاستبداد لدى الشاعر، إضافة إلى نماذج إسلامية مــن العصــر الحــديث كشخصية جهيمان العتيبي، وما تمثله ثورته على نظام الحكم الفاسد في الحجاز. كما لا ينســى الشاعر أن يستوحي من تجربة الانتفاضة أمثلة حية، يخلِّد من خلالها بطولات الحجارة، ويحاول جاهدا استنهاض الشعوب العربية علها تحذو حذو شعب أعزل لا يملك سوى إرادته والحجــارة فيصبحان في قلبه ويده خير سلاح يقاوم الظلم والاضطهاد.

ثمة ملحوظتان لا تتعلقان بدلالة التناص الديني في الشعر بقدر ما تتناولان التناص الديني نفسه، الأولى: أن مظاهر التناص الديني في أشعار أحمد مطر قد بدت كثيرة في لافتاته الأولى ثم أخذت تتناقص وتقل شيئا فشيئا فيما تبقى من اللافتات، لاسيما لافتاته (5، 6).

الثانية: يجد المستقصي لشعر أحمد مطر ظاهرة التناص الديني شائعة في شعر التفعيلة بينما يندر وجودها في شعره العمودي.

لقد تعمد الشاعر استحضار شخصيات تاريخية كان لها باع طويل في الاستبداد أو الخيانة كأبي لهب وأبي رغال ومن قبلهم فرعون، استحضارا يحمل دلالة واضحة مفادها أن هذه الشخصيات الموسومة بالظلم أو الخيانة، لهي شخصيات حاضرة في حياة المواطن العربي، وإن كانت بأسماء وعناوين جديدة، لكنها وبرغم ظلمها اندثرت وتلاشت، فلا طاغية يبقى ولا مستبد تخلد، ولا بد من الإشارة إلى أن جميع الشخصيات التي استدعاها مطر في شعره، سلبية كانت أم إيجابية، استخدمها في الكشف عن واقع سيء، فحملها دلالات سلبية اكتسبتها عندما وظفت في معرض التهكم على الحكام والتعريض بهم.

لقد أضفى التناص الديني رقيا واضحا في شعر أحمد مطر، ونقل أعماله الشعرية إلى مصاف الشعر المتميز الواسع الانتشار، والذي يحظى باهتمام شريحة واسعة من القراء والنقاد على حد سواء.

وكما أخرج المفردة القرآنية ودلالتها إلى دائرة الشعر، أخرج كذلك الأسلوب القرآني وأبدع فيه أيما إبداع، فقدمه لنا بشكل استعراضي ومقصود وواع وبشكل انتقائي محمّلا دلالة مفتوحة متعدد التأويلات لدى المتلقي.

ولعل أهم ما ميز أسلوب مطر انفتاحية نصوصه القادرة على تنمية التصورات وتطويرها من صورة إلى أخرى وتحويل الدلالة والمعنى إلى صورة ذهنية تتجاوز حد العاطفة العاجزة عن تذهين هذا المعنى ودلالته فقدم نماذج رائعة من نصوصه، تتناص مع أسلوب القرآن الكريم كما ويلاحظ على أسلوب مطر سمة أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها، ألا وهي:

التنويع الصياغي، وهي سمة أسلوبية من سمات القرآن الكريم، استطاع إخراجها بشكل رائــع، مما جنّب صياغاته وبنياناته الأسلوبية كل ما من شأنه أن يوقع في الرتابة أو يشعر بالملل.

وهناك سمة أسلوبية ثالثة تمثلت في التفاصل الصياغي، فأصبحت ظاهرة تتموضع فــي جميع لافتاته وأعماله لدرجة تجعل منها قانونا فنيا عاما تتكاثف وتتعاضد بفعله جمله وتركيباته الصياغية المتنوعة، فتجعلها متينة السبك قوية الدلالة حيوية الحركة والنماء.

وفي النهاية هناك أمر مهم، بعيدا عن موضوع الدراسة يتمثل في غياب الشــاعر عــن الأحداث الأخيرة المتمثلة في أحداث العراق، وقد حاول الباحث العثور علــى قصــيدة واحــدة للشاعر عبر شبكة المعلومات العالمية ولكنه لم يعثر قط. وهذا يثير فينا تساؤلا عــن الأســباب والدواعي التي تسببت في غياب الشاعر عن الأحداث السياسية الأخيرة، علما أنها وثيقة الصلة بالشاعر كونه عراقي المولد أولا، وتحرري النزعة ثانيا، وهذا ما عهدناه عنه واستنتجناه مــن أشعاره التي بين أيدينا.

ملحق:

هذا الملحق يحوي سبعة جداول تبين مواقع التناص مع كلمة مفردة في لافتاته من (1-6)، ما أصعب الكلام، إني المشنوق أعلاه، ديوان الساعة:

1ـ العبادات وما يتعلق بها:

الصلاة:

لافتات (1):

صلى، يصلون جماعة	ص19
تصلي، الفجر	ص 77
يصلي	ص 81
صلوا، نؤذن	ص 96، 100
ركوعها، سجودها	ص ص113
تسجد	ص 144

لافتات (3):

صلى	ص 59

لافتات (4):

الفجر، الظهر، العصر	ص33
ساهون	ص 110
يصلون	ص138

فخر، سجدا	ص 148
تسجد	ص 164
صلى، صلاة	ص 149.

لافتات (5):

صلاتك	ص57
صلى، صلاة	ص 88
يصلي	ص89
صلاة، الإمام، فتوى، تصلي	ص 90
مسواكا	ص145
اركع، اسجد، الراكع، الساجد	ص 157

لافتات (6):

صلاتي، صليت	ص 79
يصلي	ص 127

ما أصعب الكلام:

الركوع	القصيدة
صليت	القصيدة

الحج والعمرة:

استغفر الله	ص144
الله، بالله، بالله، بالله	ص150

لافتات(2):

الله اكبر	ص82
واحمد الله	ص91
بالله	ص91
رب العرش	ص95
الله	ص95
يا رب، يا رب	ص98
يا رب	ص99
يا رب	ص100
الله	ص105
حاشا لله	ص106

لافتات(3):

الحمد لله	ص17
الله	ص32
رب	ص68
الله، الله	ص88

لافتات(4):

لافتات(5):

لافتات(6):

الله	ص15
ربي	ص20
الله	ص26
الله، الله، الله	ص27
الله	ص29
يا ستار	ص78
سبحان الله	ص84
ربي	ص93
الله	ص113
الله	ص125
ربي	ص127

ديوان الساعة:

الله	ص21

ما أصعب الكلام:

الله	القصيدة

لافتات(5):

القرآن	ص145
القرآن	ص157
القرآن	ص59

لافتات(6):

القرآن	ص37

إني المشنوق أعلاه:

يتلو	ص8
آيات	ص8
الكتاب	ص8

4ـ أسماء الشيطان وما يتعلق به من كفر ووثن...:

لافتات (1):

وثنه	ص25
كفر	صص24
الكفر	ص51
وسواس، خناس	ص52
شيطان، الأوثان	ص78
أصنامها	ص144

الأوثان ص59

الفتنة ص64

شيطان، شيطان ص155

الجان ص60

الشيطان ص56

لافتات (6):

الشيطان ص37

الشيطان ص42

أنصاب ص58

5ــ أسماء أماكن إسلامية وغيرها:

لافتات (1):

المئذنة ص25

سقر ص44

الكعبة ص81

كعبتنا، الكبة ص100

القدس ص103

سقر ص132

مكة المكرمة ص145

لافتات (2):

لافتات (3):

لافتات (4):

لافتات (5):

لافتات (6):

ديوان الساعة:

ما أصعب الكلام:

6ـ أسماء وشخصيات إسلامية وأخرى تاريخية:

لافتات (1)

لافتات (2):

لافتات (3):

لافتات (4):

لافتات (5):

لافتات (6):

ما أصعب الكلام:

7ــ كلمات متفرقة:

لافتات (1):

خذوا حذركم، الزلزلة	ص108
مؤمنة	ص113
المساكين، الاجتهاد	ص121
قضاء وقدر، قضاء وقدر	ص132
وزر، مفر	ص132
المسلمين، آمنين	ص126
قضاء وقدر	ص133
ولاة الأمر	ص136
ضلالتي	ص141
مؤمنة	ص123
الحجاب	ص145
استغفرهم، فحشاء	ص157

لافتات (3):

المعجزات	ص68
نشور، الزور	ص106
مؤمنا	ص114
ديانة	ض123
إنجيل، الإنجيل	ص149

لافتات (5):

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم

- الأنصاري، ابن هشام جمال الدين، (1979)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ط5، تحقيق مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، راجعه سعيد الأفغاني، دار الفكر، بيروت لبنان.

- أبو السعود، محمد بن محمد، إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم، دار المصحف، القاهرة، مصر، د.ت.

- البخاري، محمد بن إسماعيل، (1993)، الصحيح (فتح الباري)، تحقيق وتعليق الشيخ عبد العزيز بن عبد الله بن باز، دار الفكر، بيروت، لبنان.

- ابن الأثير، ضياء الدين (1962)، المثل السائر، ط1، قدم له وحققه كل من أحمد الحوفي وبدوي طبانه، مكتبة نهضة مصر، الفجالة، مصر.

- ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل، البداية والنهاية، خرج أحاديثه الشيخ محمد بيومي وعبد الله المنشاوي ومحمد رضوان مهنا، مكتبة الإيمان،المنصورة، د، ت. ونسخة أخرى خرج أحاديثها أحمد بن شعبان بن أحمد و محمد بن عيادي بن عبد الحليم، (2002)، ط.1، مكتبة الصفا، القاهرة، مصر.

- ابن خلدون، عبد الرحمن بن خلدون، (1998)، المقدمة، ط1، تحقيق دار الفكر، بيروت، لبنان.

- ابن رشيق، أبو علي الحسن، (1988) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ط1، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

- ابن عقيل، بهاء الدين العقيلي، (1964)شرح ألفية ابن مالك ومعه كتاب منحة الجليل، ط14،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد،دار إحياء التراث العربي، بيروت،لبنان.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (1997)، لسان العرب، ط6، دار صادر، بيروت، لبنان.
- ابن هشام، أبو محمد عبد الملك المعافري، السيرة النبوية، تعليق طه عبد الرؤوف سعد، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ت.
- الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ت.
- الحافظ, أبو داود سليمان بن الأشعث السجستاني، (1994)، السنن، تحقيق صـــدقي محمـــد جميل، دار الفكر، بيروت، لبنان.
- الحموي، ابن حجة، خزانة الأدب وغاية الأرب، وبهامشها رسائل أبي الفضل أحمد بن حسين بن يحيى بن سعيد الهنذاني المعروف ببديع الزمان ـــ رحمه الله ـــ د.ت
- الرماني، علي بن عيسى، النكث في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، معارف مصر، د. ت.
- الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود، الكشاف ويليه الكافي الشافي، دار المعرفة بيروت، لبنان، د. ت.
- مسلم، ابن حجاج، الصحيح، تحقيق وتعليق، محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر.

المراجع:

- إسماعيل، عز الدين (1978)، الشعر العربي المعاصر، ط3، دار الفكر.
- حامد، أحمد حسن، (2001)، التضمين في العربية، بحث في البلاغة والنحو، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت لبنان أو دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
- حسن، عباس، النحو الوافي، ط5، دار المعارف، القاهرة، مصر (د. ت)
- رباعي، ربى عبد القادر(1993)، التضمين في التراث النقدي والبلاغي، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك.
- زايد، علي عشري، (1998)،استدعاء الشخصيات التراثية، دار الفكر العربي، مدينة مصر، القاهرة، مصر.
- الزعبي، أحمد، (1995م)، التناص نظريا وتطبيقيا، ط1، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن.
- السعدني، مصطفى (1991) التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف بالإسكندرية.
- عبد المطلب، محمد (1995)، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، الجيزة، مصر.
- غنيم، كمال أحمد، (1998)، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر.
- قطب، سيد (1982)، في ظلال القرآن، (ط10)، دار الشروق، بيروت، لبنان، أو القاهرة، مصر.

- قطب، سيد، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، (د. ت).

- مجاهد، أحمد، (1998)، أشكال التناص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

- مطر، أحمد (1984)، لافتات 1، ط1، الكويت.

- مطر، أحمد (1987)، لافتات 2، ط1، لندن.

- مطر، أحمد (1989)، لافتات 3، ط1، لندن.

- مطر، أحمد (1992)، لافتات 4، ط1، لندن.

- مطر، أحمد (1994)، لافتات 5، ط1، لندن.

- مطر، أحمد (1996)، لافتات 6، ط1، لندن.

- مطر، أحمد (1987)، ما أصعب الكلام (قصيدة إلى ناجي العلي)، ط1.

- مطر، أحمد (1989)، إني المشنوق أعلاه، ط1، لندن.

- مطر، أحمد (1989)، ديوان الساعة، ط1، لندن.

الدوريات:

- الحمداني، حميد، (2001)، التناص وإنتاجية المعاني، علامات في النقد والأدب، ج40، مجلد 10، ربيع الآخر.

- عبد المطلب، محمد (1992) التناص عند عبد القاهر الجرجاني، علامات في النقد والأدب، ج3، مجلد (1).

-المغيض, تركي, (1991), مصطلح التناص ومفهومه في النقد الحديث, أبحاث اليرموك, مجلد9, عدد2.

An-Najah National University

Faculty of Graduate Studies

the Signs of the "Religious text"

in Ahmad Matter poets

By

Abdalmin'm Mohammed Faris Suliman

Supervised by

Prof. Yahia Abdalraouf Japer

Submitted in Partial Fulfillment of The Requirements for The Degree of Master of Arts in Arabic Language Faculty of Graduate Studies, at An-Najah National University, Nablus, Palestine.

2005

the signs of the "religious text"
in Ahmad Matter poets
By
Abdulmin'm Mohammed Faris Suliman
Supervised by
Prof. Yahia Abdalraouf Japer

Abstract

Then research dealt with the signs of the "religious text" in Ahmad Matter poets. The research consisted of an introduction and four chapters.

At the introduction, the researcher briefly discussed the Poet's personality, the meaning of linguistic meaning of extraction, extraction within the critical heritage at some literary critics, then the meaning of text forming and its meaning on critic dimension, and containment as a principle alternative for text making.

The researcher dealt in the first chapter with the Oral text with the Holy Qura'n in Mattar's poems, particularly the sentence then the single words similarity and containment, and then the researcher showed some examples of the meaning containment from the Qura'n .

In the second chapter the researcher discussed the religious text making with the Honorable saying, in words and meaning .

The third chapter showed a new type of containment at Ahmad Mattar, expressed through recalling the folklore characters and the historical events with a religious dimension.

In the last chapter the containment discussed was related to the methodical text making compared to the Qura'n methods in text forming,

here the researcher used several types and images with various methods of changing text methods, where the researcher showed the separation between subject and object, the verb and its related necessities, the conditional case and the response or result.

Finally, the researcher used an abstract and the conclusions of the study adding some tables showing the sites of text making of a single word.